♦ NOSOTROS, CUYA PATRIA ES EL MUNDO COMO EL MAR PARA LOS PECES: VIAJES Y LECTURAS DANTESCAS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA ♦

Coordinadores
Sabina Longhitano
Montserrat Mira Mosso
Alonso Ríos González
Eugenio Santangelo
Rodrigo Jardón Herrera

FFL
UNAM
Cátedras

NOSOTROS, CUYA PATRIA ES EL MUNDO COMO EL MAR PARA LOS PECES: VIAJES Y LECTURAS DANTESCAS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA
♦ *ITALO CALVINO* ♦

Sabina Longhitano
Montserrat Mira Mosso
Alonso Ríos González
Eugenio Santangelo
Rodrigo Jardón Herrera
Coordinadores

NOSOTROS, CUYA PATRIA ES EL MUNDO COMO EL MAR PARA LOS PECES: VIAJES Y LECTURAS DANTESCAS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
XV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
25-29 de octubre de 2021

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Nosotros, cuya patria es el mundo como el mar para los peces:
viajes y lecturas dantescas entre América y Europa.
Sabina Longhitano, Montserrat Mira Mosso, Alonso Ríos González, Eugenio Santangelo, Rodrigo Jardón Herrera, David Rodríguez Berea; Domenico Fadda; Jolanta Dygul; Anna Gallewicz; Mayerín Bello; Romeu Porto Daros; Angela Patrono; Sharon Suárez Larios; Aldo A. Toledo Carrera; Itala Tambasco; Nicola D'Andrea; María Elena Ruiz Martínez; Emilio Contreras Aldana; Aaron Rojas Ramírez.

Colaboración. Sabina Longhitano (coordinadora), Montserrat Mira Mosso (coordinadora), Alonso Ríos González (coordnador), Eugenio Santangelo (coordinador), Rodrigo Jardón Herrera (coordinador);Daniela Macias Galván (diseño de interiores); Juan Carlos Hernández Vera (editor).

Serie. Cátedras

Edición. 1ª. 2025.
D.R. © 2025 Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, México.

ISBN 978-607-587-622-1

Facultad de Filosofía y Letras de la unam.
Circuito Interior. Ciudad Universitaria, s/n. C.P. 04510.
Coyoacán Ciudad de México, México.
coord.publicaciónes@filos.unam.mx

Forma sugerida de citar.
Longhitano, S, et al. (2025). *Nosotros, cuya patria es el mundo como el mar para los peces: viajes y lecturas dantescas entre América y Europa*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. *https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/*

Excepto donde se indique lo contrario, este contenido digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial (cc by-nc) 4.0 Internacional, *https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.es.*
Para un uso diferente escribir a: *ru.atheneadigital@filos.unam.mx*

Con la licencia usted es libre de:
Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:
Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

En los casos que sea usado el presente contenido digital, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

♦ Introducción ♦

Este quinceavo volumen de la serie de libros de italianística que la Cátedra Extraordinaria Italo Calvino publica desde 1995, editado en colectivo, presenta artículos de investigadoras e investigadores de Italia, Brasil, Cuba y Polonia, y de colegas italianistas tanto de la UNAM como de varias universidades mexicanas, de quienes una gran parte se formó en nuestra carrera de Letras Italianas.

Los artículos que aquí se incluyen son el fruto de los trabajos realizados durante las XV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos celebradas en 2021, año de las conmemoraciones mundiales de los setecientos años de la muerte de Dante Alighieri. Es por ello que la mayoría de este volumen está dedicada al poeta florentino.

La primera sección de este libro recoge cinco estudios que exploran específicamente la recepción de Dante en distintos contextos, europeos y latinoamericanos. Su denominador común es la centralidad del siglo XIX, caracterizado por un romanticismo de orientación patriótica, en el trasfondo de movimientos de unidad e independencia nacional, de ambos lados del océano Atlántico. Hacemos hincapié en que nunca como en el caso de Dante la metonimia: "la recepción de Dante" asume también un carácter literal, al referirse no sólo a su obra sino también a su figura, a la narrativa de sus vicisitudes, a su destierro, a su carácter de poeta político y profético al mismo tiempo.

El artículo de David Rodríguez Berea asume como punto de partida la recepción de Dante en el Romanticismo italiano que, culminando en la unidad nacional celebrada por la *Historia de la Literatura Italiana* de Francesco de Sanctis, lo consagra como el padre de la lengua italiana y da pie a la interpretación de Carducci. Después realiza un recorrido hacia atrás para mostrar el cambio de las perspectivas críticas sobre el

autor de la *Commedia*, en tres etapas: la del "Dante antiguo" de los siglos XIX y XVIII, en los que se gestaba la sensibilidad romántica; la del "Dante primitivo", de los siglos XVII y XVI, en los que el clasicismo aristotélico lo consideraba como un texto fuera de las reglas canónicas; y finalmente la del "Dante de Petrarca y Boccaccio", cuyos análisis de la obra dantesca son centrales en la definición de sus propias poéticas y, por ende, de las poéticas clasicistas.

La extraordinaria centralidad de la figura de Dante en relación con la historia de la unidad italiana en el siglo XIX encuentra su ápice, como se muestra en el artículo de Domenico Fadda, en la celebración de los seiscientos años del nacimiento del poeta, en 1865. Este evento ocasionó una copiosa producción de estudios dantescos y de poemas inspirados en la figura y obra de Dante. Destaca una antología en 15 volúmenes, publicada entre 1889 y 1909, que cubre un arco de tiempo que va de finales del siglo XIII hasta la mitad del siglo XIX, culminando con los poemas publicados en 1865, que constituyen la casi totalidad de los últimos cuatro volúmenes. Fadda nos presenta algunos de ellos, analizando en particular los de dos autores, Bernardo Bellini y Antonio Del Bon, a través de una comparación con versos de la *Commedia* dantesca.

La recepción de Dante en la Polonia contemporánea es el objeto del estudio de Jolanta Dygul y Anna Gallewicz. A partir de comienzos del siglo XIX, la influencia de Dante (el "dantismo"), más que los estudios dantescos, tiene un papel fundamental en la cultura literaria polaca, que reinterpretaba la experiencia vital y literaria de Dante –poeta exiliado, político, profético– a la luz de la situación histórico-cultural nacional. Si bien este fenómeno ha sido ampliamente estudiado, las autoras se preguntan sobre la vigencia de Dante en la actualidad, analizando su recepción, por un lado, en los libros escolares, la literatura de masa y las traducciones más recientes y, por el otro, en sus relecturas mediáticas. Las autoras concluyen que la presencia de Dante en la cultura polaca actual, ha ido creciendo después de 1989 y es muy fuerte: Dante se ha vuelto menos elitario, se ha modernizado y laicizado. Sin embargo, su recepción actual, al privilegiar una perspectiva estética sobre una romántico-ética, implica una distorsión de su mensaje, al extrapolarlo de su contexto histórico, cultural y literario.

Nuestro recorrido en la recepción de Dante nos lleva a Latinoamérica, y específicamente a Cuba, donde este tema dio origen a un libro cuyos principales hallazgos nos presenta su autora, Mayerín Bello. También en Cuba, que consideraba Italia como un referente cultural primordial, la recepción de Dante conoce un crecimiento exponencial en el siglo XIX, en relación con la estética romántica, con sus facetas estéticas y patrióticas. Varios intelectuales cubanos viajaron a Italia en el *Grand Tour*, dejando escritos donde se encuentran frecuentes referencias al poeta florentino. Además, y como en el caso de Italia y Polonia, su condición de exiliado y su cualidad de escritor político lo hace a menudo presente en los escritos de los patriotas cubanos desterrados, en particular de José Martí. En el siglo XX la dantología cubana se enfoca fundamentalmente en la divulgación de un saber ya consolidado, y en incentivar la lectura de la *Divina Commedia*, que implica el conocimiento del contexto de producción de la obra y la dura experiencia vital del poeta.

En el último artículo de esta primera sección, Romeu Porto Daros presenta y compara las traducciones del emperador de Brasil Dom Pedro II, y del presidente de Argentina, Bartolomé Mitre: la imagen del poeta que ambos construyeron (y que muchos otros intelectuales promovieron) se lee en el trasfondo de la creación de símbolos y mitos nacionales e identitarios que individuamos como un denominador común de esta primera sección. El monarca Dom Pedro y el presidente y gobernador Mitre estudiaban y fomentaban activamente las ciencias y las artes para construir activamente una cultura y una historia nacional según los cánones cosmopolitas coloniales, de manera funcional al proceso de modernización nacional. Mitre, quien promovió cinco ediciones de su traducción de la *Comedia* (la última es de 1924), enviará la primera edición del *Infierno*, de 1889, a Dom Pedro, quien se la reenvió con notas tanto laudatorias como críticas.

En esta sección observamos cómo el papel de Dante –de su obra y figura– acomuna los procesos de construcción identitaria decimonónica de muchas naciones. Esta recepción cosmopolita le hubiera parecido un buen resultado al *sommo poeta*, quien, para describir su condición de exiliado, escribió: "Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor" (*De Vulgari Eloquentia*, VI), cuya traducción es el título de este libro.

La siguiente sección dedicada a Dante contiene cuatro artículos que presentan distintas perspectivas críticas sobre la obra dantesca.

Decidimos comenzar por el estudio de Angela Patrono porque el tema de la recepción es un *trait d'union* con la sección anterior. En este caso, se aplica una perspectiva comparatista transmedial, al establecer una relación entre las figuras de Beatriz y de la virgen María en el poema dantesco, a través del análisis de sus representaciones en la pintura de Sandro Botticelli; se muestra la fidelidad del artista al texto dantesco, al presentar a Beatriz como una prefiguración, una *figura*, de María.

De una perspectiva visual pasamos a una sonora con el artículo de Sharon Suárez Larios, que se basa en el llamado "giro auditivo" –en el contexto de un más general "giro sensorial"– en varios campos del conocimiento, de las neurociencias a la crítica literaria, en los últimos cincuenta años. De esta manera, se propone explorar el paisaje sonoro –los sonidos propios de un escenario, real o narrativo, que acompañan la vida humana y tienen funciones cognitivas– del *Infierno* a partir de la identificación de las marcas sonoras, que son sonidos que destacan por su frecuencia o peculiaridaridad en un determinado entorno, presentes en el texto de la primera cántica. Identificar los paisajes sonoros muestra cómo los individuos se relacionan con su realidad y, a la vez, la transforman, al otorgar a cada sonido un significado distinto, según condiciones políticas, económicas, sociales, culturales, tecnológicas y naturales.

La producción latina de Dante es sin dudas menos conocida que su obra vulgar. Sin embargo, como nos señala el estudio de Aldo Toledo, dos obras latinas son fundamentales para entender la elección de Dante de utilizar el *volgare* y no el latín para su *Commedia*: la primera es el conocido tradado *De vulgari Eloquentia*, con su búsqueda de un vulgar *illustre, cardinale, aulicum et curiale*, que, como una elusiva *panthera*, despide su olor donde más donde menos en toda ciudad de Italia, pero no habita en ninguna. La segunda es un conjunto de dos églogas virgilianas, las *Ecloge*, con las cuales Dante responde a la invitación en hexámetros del poeta y latinista Giovanni del Virgilio a abandonar el *volgare* por el latín y a tratar temas heroicos. La *arguta recusatio* de Dante, con su elección del *stylus humilis* de la égloga virgiliana, junto con los argumentos presentados en el

De Vulgari Eloquentia, son analizados por Toledo como un sustento retórico y un postulado estético en defensa de sus decisiones genéricas y lingüísticas en la *Commedia*.

La función didáctica y metadidáctica del poema dantesco es el tema del artículo de Itala Tambasco. La presencia constante de un guía presupone una necesidad de mediación sistémica entre discípulo y maestro, que se conjuga en dos niveles: la experiencia cognitiva de Dante y el impulso a compartirla con sus lectores, haciéndolos así partícipes de las verdades que se develan en la narración. La función pedagógica es así un rasgo estructural fundamental, patente y constantemente exhibido a la atención de los lectores: el disfrute de la narración implica el placer de un conocimiento progresivo, por etapas, de verdades a corto, medio y largo plazo: el mismo placer del conocimiento que condena a Ulises en el canto XXVI. A través del análisis de algunas de las interacciones entre maestros y discípulo, Tambasco muestra cómo, para Dante, el conocimiento no es un hecho individual sino como un proceso de edificación colectiva y guiada, una transposición de la vida comunitaria cristiana también al mundo laico de la cultura.

Una sección de nuestras Jornadas y, así, de nuestros libros se dedica, cuando es posible, a la didáctica de la lengua y cultura italiana: y en este caso es también dedicada a Dante. Nicola D'Andrea, profesor de italiano en la escuela secundaria, relata en forma de diario sus experiencias didácticas de la *Commedia*. Para acercar de forma eficaz a sus discentes italianos a Dante, D'Andrea plantea un enfoque multipedagógico, relatando la aplicación de distintos enfoques didácticos que privilegian la experiencia directa y la creatividad, a partir de los conocimientos e intereses previos de los discentes, el aprender haciendo y otros métodos y técnicas basados en la teoría de la *embodied cognition*.

Acompaña el relato de D'Andrea un breve comentario de María Elena Ruiz Martínez, que se enfoca en teorías del aprendizaje, en particular la vygotskiana y la brunneriana, que representan algunas de las bases de una didáctica activa, creativa y enfocada en el desarrollo de habilidades cognitivas como la utilizada por D'Andrea.

Única incursión en territorios extra-dantescos, la última sección de este libro recoge dos artículos que podríamos definir como un verdadero díptico dedicado al tema del viaje en la obra de Antonio Tabucchi: el

primero, de Emilio Contreras Aldana, se enfoca en el viaje hacia el terruño en las primeras novelas y algunos cuentos del autor; el segundo, de Aaron Rojas Ramírez, en el viaje exótico, la India de *Nocturno hindú* en particular. Ambos presentan una perspectiva comparatista, que en el primer caso comienza con la París y las ciudades invisibles de Calvino, la Bucarest de Cărtărescu, la Dublín de Joyce, la Lisboa de Pessoa, para enfocarse después en Henri James y Benjamin; en el segundo, la India de Tabucchi se contrapone a la de Conrad, a partir de la mirada poscolonial de Said. Se trata, creemos, de una buena manera de terminar un libro que proyecta críticamente el mundo como única patria posible.

Sabina Longhitano, Montserrat Mira Mosso
Alonso Ríos González, Eugenio Santangelo
Rodrigo Jardón Herrera

♦ Recepción y reescrituras dantescas ♦

♦ De Santa Croce al Parnaso. Dante y los poetas de Italia ♦

David Rodríguez Berea
El Colegio de México

El Romanticismo marca un antes y un después en lo que se refiere a la interpretación y valorización de los escritores italianos dentro y fuera de la península. Claro está que el gran repertorio de poetas que Italia ofrecía para entonces permitía distintas apreciaciones, como es el caso de la devoción de Stendhal por Metastasio; o bien, de la figura de Torquato Tasso, cuya atormentada vida supuso la materialización del héroe romántico en la homónima tragedia de Goethe. Y así hasta llegar a la desenfrenada sinfonía de Liszt y al pesimista diálogo sobre la felicidad en las *Operette morali* de Giacomo Leopardi.

No obstante, esta devoción por el autor de la *Gerusalemme liberata* ha disminuido con el paso del tiempo, una vez que la crítica –nunca ajena a los intereses políticos y nacionales– ha puesto en el centro de sus historias de la literatura a otras figuras que, si bien nunca estuvieron ausentes, fueron menos importantes en el pasado. Tal es el caso de Dante Alighieri, a quien ha bastado la "universalidad" y "humanidad" de su *Divina commedia* para hallarse entre una serie de poetas que el Romanticismo ha puesto en los más elevados peldaños.

Conviene recordar lo que significan nombres como los de Cervantes y Shakespeare (protagonistas del Día del Libro a propósito de una mítica coincidencia en el calendario) a lado de Homero, Boccaccio, Molière y Goethe. Hay entre todos éstos una búsqueda de la originalidad y del genio, aquel elemento muchas veces tan mal delineado que el Ro-

manticismo ha premiado por encima de la innovación aguda del Renacimiento, el Barocco y el Siglo de las Luces.

Estos nuevos parámetros críticos, vigentes aún en nuestro siglo, se consolidaron en Italia gracias a Francesco de Sanctis. A partir de su historia literaria, Dante parece haber adquirido definitivamente ese cariz de poeta nacional, original, humano y universal que, en ese sentido, congenia con un poeta como Shakespeare.[1] Y es que la devoción del historiador de la literatura italiana por el dramaturgo inglés habría de entenderse como parte del fervor posromántico de la época que contagió, por ejemplo, también a Giosuè Carducci en sus *Rime nuove*.[2] De esta manera, en la crítica de De Sanctis en torno a las figuras humanas del infierno dantesco y en el elogio al soneto con que Carducci abre sus *Rime nuove* se sintetiza esa nueva visión del genio poético donde el nombre de Dante aparece no sólo a lado de Petrarca, Tasso y Miguel Ángel, sino también de Shakespeare, Camões (mitificado en el Romanticismo por Almeida Garrett en Portugal) y Milton.[3] Los trabajos de De Sanctis y

[1] Es importante ver en la crítica de De Sanctis todos aquellos adjetivos que describen a Dante y a su obra. Adjetivos que denotan fuerza en los sentimientos humanos y un lugar central de la figura del genio, del poeta: "I sentimenti spinti alla punta idealizzano e ingrandiscono gli oggetti. Tutto è colossale, e tutto è naturale. E in mezzo torreggia Dante, il più infernale, il più vivente di tutti, pietoso, sdegnoso, gentile, crudele, sarcastico, vendicativo, feroce, col suo elevato sentimento morale, col suo culto della grandezza e della scienza anche nella colpa, col suo dispregio del vile e dell'ignobile, alto sopra tanta plebe, così ingegnoso nelle sue vendette, così eloquente nelle sue invettive. Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia essere drammatiche. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare" (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*. Introd. di René Wellek. Note di Melli Fioravanti. Milano, Rizzoli, 2017, p. 277).

[2] Carducci, por ejemplo, atribuye la maestría del soneto no sólo a Dante y a Petrarca, sino también a Shakespeare, lo cual habría sido imposible antes del siglo XIX: "Breve e amplissimo carme, o lievemente/ Co 'l pensier volto a mondi altri migliori/ L'Alighier ti profili o te co' fiori/ Colga il Petrarca lungo un rio corrente;/ Te pur vestia de gli epici splendori/ Prigion Torquato, e in aspre note e lente/ Ti scolpia quella man che sì potente/ Pugnò co' marmi a trarne vita fuori:/ A l'Eschil poi, che su l'Avon rinacque,/ Tu, peregrin con l'arte a strania arena,/ Fosti d'arcan dolori arcan richiamo;/ L'anglo e 'l lusiade Maro in te si piacque:/ Ma Bavio che i gran versi urlando sfrena,/ Bavio t'odia, o sonetto; ond'io t'amo" (Giosuè Carducci, "Al sonetto", in *Rime nuove*, *Poesie*. A cura di Giorgio Bàrberi Squarotti. Note di Mario Rettori. Milano, Garzanti, 2008, vv. 9-11).

[3] Sobre Camões y Garrett *cf*. Fidelino de Figueiredo, *Historia de la literatura portuguesa*. Trad. de Marqués de Lozoya. Barcelona/ Buenos Aires, Labor, 1927, pp. 246-247. Para el caso inglés

Carducci son, pues, un signo inequívoco de un nuevo camino crítico que, guiado inicialmente por los importantísimos estudios de Madame de Staël, otorga a la figura de Dante una universalidad entendida más allá de la tradición latina de la Europa meridional de acuerdo con los intereses de la joven nación italiana posnapoleónica.

No obstante, los intereses en torno a Dante no fueron siempre los mismos, como tampoco lo fueron los términos empleados para designar la literatura misma, ni los géneros que la conforman y, en este sentido, tampoco el de un poema tan peculiar como la *Divina commedia*. Para llegar al Dante nacional y genial que Carducci y De Sanctis nos han legado hay que hacer tres escalas hacia atrás. La primera es la del Dante antiguo a quien los siglos XIX y XVIII, en medio de esa nueva sensibilidad romántica en gestación, concedieron un nuevo acercamiento más objetivo respecto al del siglo anterior. La segunda es la del Dante primitivo de los siglos XVII y XVI que, sometido a la interpretación aristotélica, no contó, en su mayoría, con un juicio positivo acerca de su obra. Finalmente, la tercera etapa es aquella del Dante de Petrarca y Boccaccio, cuyas observaciones sobre la obra dantesca y consecuentes procedimientos métricos y estilísticos terminaron por definir la base sobre la cual los siglos XV y XVI erigirían la tradición poética italiana.

La gestación del Dante nacional. Siglos XIX y XVIII

Ugo Foscolo y Giacomo Leopardi ocupan un lugar privilegiado en la historia de la poesía italiana, y no sólo por cuestiones meramente formales, sino también por sus ideas que –aun fuera del rigor filosófico de las de Maquiavelo– denuncian el problema de una península italiana no unificada en la misma línea de Dante, Petrarca y Ariosto. De cara a este motivo de la postración de Italia, que conoció la gloria en tiempos del

no hay que olvidar, en primer lugar, la importancia de la crítica dieciochista –con Samuel Johnson y sus *Vidas de los poetas* a la cabeza– en torno a la formación del canon inglés. En segundo lugar, es justo hablar de Madame de Staël –más allá de Voltaire– como introductora de la figura shakesperiana en el mundo latino en la época posnapoleónica donde Dante daba respuesta al sentimiento neocatólico que encarnó Chateaubriand y más adelante Lamartine.

Imperio Romano, la búsqueda de ambos poetas románticos se aboca en la tradición poética y, sobre todo, en las personalidades que la conforman, entre ellas, claro está, el Dante exiliado que muriera lejos de su patria por cuestiones políticas.

El autor de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* estudió a Dante en sus trabajos críticos, y lo colocó –en los *Sepolcri*– junto con otras figuras eminentes en la memorable descripción de Santa Croce, donde hasta hoy se pueden apreciar las tumbas de Maquiavelo, Galileo y Alfieri (amén de la del mismo Foscolo y la de Dante, cuyos restos no han regresado a Florencia):

> e tu prima, Firenze, udivi il carme
> che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco
> (Ugo Foscolo, *Sepolcri*, vv. 174-175)[4]

La imagen del iracundo poeta exiliado que se lanza en contra de sus enemigos en el *Infierno* resultaba entonces muy importante para el Foscolo atormentado por el tratado de Campoformio y las falsas promesas de Napoleón, a quien anteriormente dedicara una conocida oda. Para Leopardi, una generación más tarde, la imagen monumental del poeta florentino adquiere, en cambio, mayor relevancia de cara al ensalzamiento de las antiguas glorias de ese ideal de patria tan anhelado. Esto sin soslayar el reproche en contra del olvido al que los italianos han condenado a sus poetas que, como Dante, no sólo no descansan en su patria, sino que ni siquiera tenían, hasta ese momento, un monumento para conmemorarlos:

> D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
> per lo toscano suol cercando gia
> l'ospite desioso
> dove giaccia colui per lo cui verso
> il meonio cantor non è più solo.
> Ed, oh vergogna! Udia
> che non che il cener freddo e l'ossa
> giaccian esuli ancora

[4] Cito de la edición de Donatella Martinelli (Milano, Mondadori, 2013).

dopo il funereo dì sott'altro suolo,
ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
Firenze, a quello per la cui virtude
tutto il mondo t'onora.
(Giacomo Leopardi, "Sopra il monumento di Dante", vv. 18-29).[5]

La comparación que Leopardi establece en estos versos entre Homero ("el meonio cantor") y Dante pone ya en evidencia ese sentir romántico que se manifiesta en la imagen del mítico vate de Quíos por encima de la de Virgilio, cara al Renacimiento. Así como Foscolo en Santa Croce, a Leopardi importan la imagen, la estatua, la figura humana genial y atormentada del florentino exiliado por encima de cualquier cuestión estética que pueda involucrar los preceptos del *De vulgari eloquentia*; o el poema épico y la *Divina commedia* que el autor de los *Canti* más bien consideraba "una lunga lirica, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti" (*Zibaldone* 4417).[6]

Sin embargo, las innovaciones de estos dos poetas de la primera mitad del XIX siguen la línea del petrarquismo y del clasicismo de la centuria anterior. Los sonetos de Foscolo son un vivo ejemplo de petrarquismo, y sus *Sepolcri*, si bien herederos de la estética inglesa de Edward Young, siguen el modelo métrico del *Giorno* de Giuseppe Parini, que no el terceto de la *Commedia* dantesca. Asimismo, Leopardi siguió a Petrarca no desde el soneto, sino desde la canción, lo cual supuso, a su vez, una renovación total de la métrica italiana que desde Gabriello Chiabrera hasta Paolo Rolli y Parini estaba en constante cambio, a partir de los experimentos clasicistas que llegarían a buen puerto con las *Odi barbare* de Carducci.

Siro A. Chimenz comenta: "Il culto di Dante sulla fine del secolo [XVIII] e nei primi decenni del secolo seguente [XIX] si rafforzò anche per l'esaltazione, l'imitazione, lo studio che ne fecero i maggiori poeti del tempo, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi".[7] Esta exaltación y estudio –que no tan evidente imitación– que Chimenz retrae a los autores que

[5] Cito de la edición de Niccolò Gallo y Cesare Garboli (Torino, Einaudi, 2019).
[6] Giacomo Leopardi, *Zibaldone*. A cura di Rolando Damiani, vol. II. Milano, Mondadori, 2011, p. 2977.
[7] Siro A. Chimenz, "Fortuna di Dante", in *Letteratura italiana. I maggiori*. Milano, Marzorati, 1972, p. 77.

la crítica ha llamado "prerrománticos", sugiere una importante relación entre los siglos XVIII y XIX en torno a la revaloración de Dante que va más allá de la figura romántica, y que se materializa no tanto en la obra como en la lengua dantesca.

Por ello mismo, las obras críticas y anotaciones de Foscolo y Leopardi a propósito del autor de la *Commedia* se concentran las más de las veces en torno a la cuestión lingüística. En sus *Epoche della lingua italiana* (*ca.* 1824-1825), por ejemplo, el autor del *Iacopo Ortis* observa que "la lingua poetica di Dante, al contrario, è talvolta sublime, talvolta strana, e spesso ineguale; ma non mai facile ad essere né imitata dagli scrittori, né osservata con frutto da' legislatori di lingua".[8] Por su parte y en respuesta a los estudios foscolianos sobre Dante, Leopardi comenta en su *Zibaldone* –con Homero como punto de referencia de una lengua alejada de la ateniense clásica– que "simile sorte ad Omero ebbe anche in ciò il nostro Dante, il quale fino nello stesso sec. 14 ebbe forse tanti diascheuasti, cioè imitatori del suo poema, più o meno arditi quanto copiatori" (*Zibaldone* 4388).[9]

Independientemente del contraste de los juicios de Foscolo y Leopardi en lo que concierne a la imitación de la lengua dantesca, es notable que en ninguno de los dos pervive ese juicio negativo que, como se ve más adelante, prevaleció en siglos anteriores. En este sentido resulta importantísimo que, para Foscolo, Dante no sólo sea difícil de imitar, sino también de juzgar.

El origen de estas ideas sobre la lengua irregular o arcaica y Homero deben rastrearse, en efecto, en el siglo XVIII que, con todo y las reglas aristotélicas que lo hacen célebre por conducto de la herencia del clasicismo francés de Boileau, no rechazó a Dante, si bien tampoco lo catapultó como modelo. Difícil es encontrar en el siglo de Parini y Metastasio alguna afinidad con la *Commedia*, incluso en el célebre "Solitario bosco ombroso" de Paolo Rolli, cuyas imágenes sobre la noche están a medio camino entre el verso sonoro del autor de la *Didone abbandonata* y el Leopardi solitario y reflexivo del "Infinito".

[8] Ugo Foscolo, *Epoche della lingua italiana*, *Le grandi opere*. A cura di Giuseppe Leonelli. Roma, Newton Compton, p. 686.
[9] G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 2953.

En este siglo de transición, la lengua e imagen de Dante es también algo importante, pero más que para poetas, para críticos y filósofos como Giambattista Vico y su *Scienza nuova* (1725). Sobre el pensamiento de éste ya Benedetto Croce apuntaba una tendencia a encontrar semejanzas históricas más allá de la consecución lineal de la historia de una sola civilización.[10] En este sentido, y gracias al papel desempeñado por Homero en Grecia y por Dante en Italia es que Vico pudo compararlos como dos poetas que brillan entre las tinieblas de la barbarie:

> Epperò al tempo della spirante barbarie d'Italia, dopo quattro secoli dei più crudeli e tempestosi, nacque Dante, l'Omero della ritornata barbarie; come, poco stante, fiorì la poesia delicata del Petrarca e la prosa leggiadra e graziosa del Boccaccio: esempi tutti e tre incomparabili.[11]

La idea de Dante como un poeta primitivo es algo que se desarrollará a lo largo del siglo XVIII. Y es que más allá de Vico, para los ilustrados de la segunda mitad del Setecientos Dante y su *Commedia* no podía constituir un modelo de imitación –prejuicio que arrastraban desde el siglo de Pietro Bembo– a causa de la cuestión lingüística que Foscolo y Leopardi veían ya de otra manera.

En sus *Lettere virgiliane* (1757) Saverio Bettinelli imaginaba a Homero, Ovidio, Virgilio y Juvenal leyendo las tres cantigas dantescas. Entonces el mantuano escribía a los académicos de la Arcadia: "Quanto più si leggeva, tanto meno se n'intendeva, benché ad ogni parola fosse

[10] Dice Croce sobre el procedimiento viquiano: "Forza e limite insieme, perché la storia non consiste di certo, essenzialmente, in queste somiglianze; ma senza la percezione delle somiglianze come si giungerebbe a fissare le differenze? Dante non è Omero, ma certamente, per taluni rispetti, Dante è più vicino a Omero che non al Petrarca, i baroni della prima epoca più prossimi ai 'patres' che non alla posteriore nobiltà di corte, Solone somiglia più a un tribuno o a un dittatore romano che a qualche altro dei sette savi coi quali suole andare congiunto, il feudalismo medievale si rischiara col ravvicinamento alle società fondate sull'economia agraria" (Benedetto Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*. Bari, Laterza, 1922, pp. 155-156).

[11] *Ibid*., Siro A. Chimenz dice así de esta similitud entre Homero y Dante apuntada por el filósofo: "[Vico] vide e affermò chiaramente che non nella sua filosofia e nella sua erudizione consiste la poesia di Dante, ma nella forza imitativa della sua fantasia e delle sue passioni, la quale rispondeva al momento storico della barbarie d'Italia, di cui fu la voce viva, come Omero era stato del medioevo ellenico" (S. A. Chimenz, "Fortuna di Dante", in *op. cit*., p. 76).

richiamo, e ad ogni richiamo un comento più oscuro del testo, ma pur così lungo, che il tomo era in foglio".[12] Pese a este prejuicio negativo –propio de los árcades de Roma–[13] en contra de la oscuridad y anacronismos dantescos,[14] se debe a las epístolas de Bettinelli la valoración que el Romanticismo y los siglos venideros profesaron a los episodios infernales de Paolo y Francesca (canto v) o al del conde Ugolino (cantos XXXII-XXXXIII):

> Pur de' bellissimi versi, che a quando a quando incontravansi, mi facean tal piacere che quasi gli perdonava. Ma giunto poi, saltando assai carte senza leggerle, a Francesca d'Arimino, al conte Ugolino, a qualche altro passo siffatto: –oh che peccato, –gridai– che sì bei pezzi in mezzo a tanta oscurità e stravaganza sian condannati! [...] Si lesse più d'una volta Ugolino [...], ognuno confessò che uno squarcio sì originale e sì poetico, per colorito insieme e per passione, non cedeva ad alcuno d'alcuna lingua.[15]

[12] Saverio Bettinelli, "Lettera II", in *Epistole virgiliane*, *Illuministi italiani*, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*. A cura di Ettore Bonare, vol. II. Milano/ Napoli, Ricciardi, 1969, p. 638.

[13] En sus ya citados estudios de recepción, Chimenz y Mattalìa mencionan también a otros críticos dieciochistas de primer orden como a Giuseppe Baretti y al mismo Paolo Rolli en polémica contra el juicio negativo en torno a Dante expresado por Voltaire en algunas de sus obras. Me refiero al *Essai sur la poésie épique* de 1728 donde el francés estudia a Homero, Virgilio, Trissino, Camões, Tasso, Ercilla y Milton, al que Rolli responde con las *Osservazioni sopra il libro de Voltaire che esamina l'epica delle nazioni europee* (Danielle Mattalìa, "Dante Alighieri", in Walter Binni, ed., *I classici italiani nella storia della critica*, *Da Dante al Marino*, vol. I. Firenze, Nuova Italia, 1960, pp. 50-53.) En contraparte, pone a Ludovico Antonio Muratori, Girolamo Tiraboschi y Giovanni Mario Crescimbeni como principales detractores del estilo dantesco al tildarlo de "oscuro", y lleno de palabras "pedantesche e rozze" (D. Mattalìa, "Dante Alighieri", pp. 50-53). Con el tratado *Della perfetta poesia* de Muratori (1706) alcanzamos la época antimarinista de los académicos de la Arcadia fundada en 1690.

[14] Dice el Virgilio personaje de Bettinelli sobre lo que Dante le enseña en la *Commedia*: "Ha forse da me imparato a far venire Beatrice a cercarmi, Beatrice la qual chiamata era da Lucia, da Lucia che sedea non so dove con l'antica Rachele, e tali ciance da nulla? Che potea saper io di Can della Scala, né del *Vas d'elezione*, che egli accoppia con Enea, né di cento siffatte cose?" (S. Bettinelli, "Lettera II", in *op. cit*., p. 638).

[15] *Ibid*., pp. 638-639.

Amén de que los juicios de Vico en torno a la figura de Dante parecieran ser ya también una constante: "A Dante null'altro mancò che buon gusto, e discernimento nell'arte. Ma ebbe l'anima, e l'ebbe sublime, l'ingegno acuto e fecondo, la fantasia vivace e pittoresca, onde gli cadono dalla penna de' versi e de' tratti mirabili".[16]

Danielle Mattalìa, en su estudio sobre la recepción dantesca, destaca a Gian Vincenzo Gravina, célebre por su tratado *Della ragion poetica* (1708), en el que –en palabras suyas– "svolge l'idea di un Dante 'padre' della lingua italiana, arrivando all'audace affermazione che in Dante la lingua ha la più sostanziosa ricchezza, mentre in Petrarca e Boccaccio si verifica un processo di depauperazione correlativo al restringersi dell'orizzonte culturale".[17]

De las palabras de Vico, Gravina y Bettinelli se concluye que el siglo XVIII, a medio camino entre el clasicismo renacentista y la búsqueda del genio romántico, pone, a partir de la noción de "poeta arcaico" la primera piedra del monumento que alzarán Foscolo y Leopardi una vez replanteada la cuestión de la lengua.

El Dante primitivo del clasicismo. Siglos XVII y XVI

Antes del siglo XIX, más que la originalidad del genio despertaba admiración la habilidad de innovar sobre modelos ya establecidos. A inicios del siglo XVIII, Muratori proponía un regreso a la limpidez petrarquista de la poesía del siglo XVI que desde Giovanni della Casa hasta Giuseppe Artale se había extraviado de cara al estilo "metaforuto" llevado a cabo principalmente por Giambattista Marino a inicios del Seiscientos. La lucha contra la oscuridad de la época barroca –como la llamamos desde finales del siglo XIX– se manifestó en la simplicidad de los versos de Giambattista Felice Zappi (Tirsi Leucasio) y demás árcades, entre los cuales el joven Parini (Ripano Eupilino), Faustina Maratti y Eustachio Manfredi, para quien Petrarca y, entre los modernos, Gabriello Chiabrera fueran

[16] *Ibid*., p. 643.
[17] D. Mattalìa, "Dante Alighieri", in *op. cit*., pp. 48-49.

los máximos modelos del buen gusto. Un modelo en el que, por las cuestiones lingüísticas ya señaladas, Dante encajaba más bien poco.

No obstante, y pese a lo que podría pensarse, en el siglo XVII –a un tiempo el de la prosa perfecta de Galileo y la napolitana de Basile– se descubre la época de mayor rechazo hacia Dante. O, al menos, eso se decía hasta hace muy poco, pues los estudios de recepción de Mattalìa, así como de muchos otros críticos del siglo XX, han dejado ver a un Dante que no fue en realidad un exiliado del parnaso italiano.[18]

Por ello no caben sorpresas cuando Giambattista Marino mismo, en el noveno de su *Adone* (1623), presenta lo que contemporáneamente algunos críticos llamarían "su canon": desde los griegos hasta los italianos inmediatamente anteriores a él. Representados bajo formas de pájaros, Venus y Adonis escuchan a Dante y a Petrarca. Para el primero hay un elogio de media octava, la cual comparte con el respectivo homenaje a Boccaccio:

> Altro, il cui volo pareggiar non lice,
> ben su l'*ali leggier*, tre mondi canta,
> e la beltà beata e *Beatrice*

[18] Por ejemplo, en un estudio extenso sobre la poética de Giambattista Marino, Corradini analiza con atención las influencias que Dante habría ejercido en el poeta napolitano. Llama la atención, de acuerdo con los planteamientos de este trabajo de investigación, la mención de una serie de críticos que desde la segunda mitad del siglo anterior han estudiado la recepción dantesca en el siglo XVII para "controbattere la sclerotizzata opinione secondo cui la *Commedia* nel Seicento sarebbe stata trascurata, tanto che ormai è diventato una sorta di luogo comune smentire il luogo comune" (Marco Corradini, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*. Lecce, Argo, 2012, p. 107). Asimismo, en *Le guerre di Parnaso* (1643) de Scipione Errico –publicada dentro de la misma colección ("Biblioteca Barocca") que la del libro de Corradini– es evidente que, entre los poetas del siglo XVII se valoraron más a Ariosto, Tasso, Guarini y Marino de acuerdo con su cualidad de poetas modernos; lo cual no excluyó ni a Dante ni a Petrarca ni a Boccaccio, si bien se le da –dentro de la rebelión llevada a cabo por Marino y Lope de Vega en contra de los filósofos– un lugar del todo secundario, como bien apunta Gino Rizzo (Scipione Errico, *Le guerre di Parnaso*. A cura di Gino Rizzo. Lecce, Argo, 2004, p. 69). Interesante es también el caso de Alessandro Guarino, hijo de Battista Guarini, a quien estudió Benedetto Croce en sus conocidos trabajos sobre el barroco italiano: "Dante –dice il Guarino– piace come piace l'oro, ancorché abbia qualche scoria, e, se piace a pochi, gli è perché *paucis datum est adire Corinthum*" (B. Croce, "Alessandro Guarino", in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari, Laterza, 1968, p. 113).

che da terra il rapisce esalta e vanta.
Un suo vicin con stil non men felice
seco s'accorda in una istessa pianta,
perché Certaldo ammiri 'l mondo scerna
la sua fiamma e la fama a un punto eterna.
(Giambattista Marino, *Adone* IX, CLXXVIII)[19]

Para Petrarca, en cambio, hay una estrofa completa, honor sólo concedido a Ariosto y Tasso.[20] Además de que, contra todo el orden cronológico estrictamente seguido por Marino hasta ese momento, Petrarca aparece antes que Dante:

Un ve ne fu, che sovra un verde *lauro*
fece col suo cantar *l'aura* immortale,
et illustrò dal Battriano al Mauro
quel foco che d'Apollo il fe' rivale,
dicendo pur ch'a le quadrella d'auro
cede la forza del fulmineo strale,
poi che ne l'arbor sacra al ciel diletta,
dove Giove non pote, Amor saetta.
(*Adone* IX, CLXXVII)

El "canon" marinesco no es más que una síntesis de esa selección de poetas caros al gusto renacentista, con Petrarca a la cabeza, por conducto de Pietro Bembo. Al mismo tiempo, es claro que el autor del *Adone* traza aquí una genealogía por medio de las figuras de los ya mencionados autores considerados "modernos". Es decir que, al igual que en los románticos nacionalistas, en la inclusión de uno u otro poeta en esas largas, o breves, listas de ancestros literarios hay una intención bien definida en favor del ensalzamiento de la propia poética.

No obstante, la inclusión de Dante, que no de los *stilnovisti* o de autores burlescos como Folengo, Berni o Aretino, revela esa importancia que el *sommo poeta* tuvo a lo largo del tiempo, incluso cuando no se

[19] Cito de la edición de Emilio Russo (Milano, Rizzoli, 2013).

[20] En el resto de las octavas los elogios son compartidos, primero a Bembo y a Della Casa (CLXXIX); luego a Sannazaro y a Tansillo (CLXXX); y, finalmente, a Guarini (CLXXXIII) que cierra a la mitad de su respectiva estrofa para dar continuidad con la narración del poeta.

le considerase un protagonista como a Petrarca. Difícil sería negar la influencia de la *Commedia* en los tres grandes poetas épicos del Renacimiento, particularmente en los demonios de Tasso o en algunos versos del *Furioso*, donde el ejercicio de imitación es evidentísimo en la reutilización del último verso del canto quinto del *Infierno* dantesco ("e caddi come corpo morto cade", *Inf.* IV, 142):[21]

> D'un vel drappo di seta avea coperto
> lo scudo in braccio il cavalier celeste.
> Come avesse, non so, tanto sofferto
> di tenerlo nascosto in quella veste;
> ch'immantinente che lo mostra aperto,
> forse è, chi 'l mira, abbarbagliato reste,
> e cada come corpo morto cade,
> e venga al negromante in potestade.
> (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* II, LV)[22]

Ahora bien, lo que llama la atención es la inversión del orden en las estrofas de Marino. Esto es del todo coherente con la visión que de Dante y de su poema se había formado el siglo XVI a la luz de la poética del clasicismo como eje rector de la crítica de la literatura. El siglo de Ariosto y Maquiavelo fue escenario de amplias disputas acerca de los géneros literarios, así como de la clasificación de obras de la tradición literaria que, evidentemente, no coincidían del todo con las normativas de la poética aristotélica. Entre estas obras clasificables había dos tipos: en primer lugar, aquellas que se escribieron durante los siglos XIII y XIV; y, en segundo, las que aparecieron una vez que Aristóteles y sus comentaristas dominaron la escena literaria.

En el primer caso están los ejemplos de Dante, Petrarca y Boccaccio, cuyas innovaciones temáticas y formales no habrían podido desecharse. En sus obras se reconocen los orígenes mismos de la tradición literaria que entonces tenía que retomarse bajo la visión clasicista. Había que revivir la oda horaciana y la épica virgiliana, pero era imposible

[21] Cito de la edición de la Società Dantesca Italiana y Giuseppe Vandelli (Milano, Ulrico Hoepli, 2019).
[22] Cito de la edición de Lanfranco Caretti (Torino, Einaudi, 2014).

hacerlo de espaldas al gran legado de estos tres. De nada servía revivir los metros de la poesía griega si el soneto, la balada, la canción, la octava y el terceto encadenado ya habían surtido efecto.

En el segundo caso hay que hablar, sobre todo, de Ariosto, a quien se reprochó su *Orlando furioso* siempre de cara a los preceptos aristotélicos concernientes a la unidad de acción.[23] El uso de la octava en lugar del hexámetro latino no es para entonces una preocupación, pues las *Stanze* del Poliziano y los poemas de Pulci y de Boiardo ya para entonces han canonizado, siguiendo al Boccaccio de *La caccia di Diana* y del *Filostrato*, la octava como metro ideal para la narración. Ocurre así un amalgamiento necesario entre el clasicismo y el medievalismo de las tres coronas de Florencia.

Entre los preceptistas del XVI se entiende poco de la "genialidad" dantesca en ese cruce entre lengua y poética. El mayor ejemplo de esto está en las célebres *Prose della volgar lingua* (1525) con las que Pietro Bembo marcó el camino de la poesía italiana hasta los años del Romanticismo. La lengua de Dante era entonces un problema; y ese problema era central en una época en la que las lenguas vulgares comienzan a examinarse, estudiarse y sistematizarse en el sur de Europa:

> E il vostro Dante, Giuliano, quando volle far comperazione degli scabbiosi, meglio avrebbe fatto ad aver del tutto quelle comperazioni taciute, che scriverle nella maniera che egli fece:
> *E non vidi giamai menare stregghia*
> *a ragazzo aspettato da signorso*;
> e poco appresso:
> *E si traevan giù l'unghie la scabbia*
> *come coltel di scardova le scaglie*.[24]

Al reclamo contra estas imágenes se suma también la elección de ciertas palabras que por su naturaleza dialectal no podían considerar-

[23] Sobre esta polémica cuestión del siglo XVI *cf*. Joel Spingarn, *A history of Theory Critiscism in the Renaissance*. Londres, McMillan, 1899; Gilberto Highet, *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Trad. de Antonio Alatorre, vol. I. México, FCE, 2018.
[24] Pietro Bembo, *Prosas de la lengua vulgar*. Ed. bilingüe de Oriol Miró Martí. Madrid, Cátedra, 2011, pp. 286-288.

se dignas de imitación por parte de los poetas del siglo de Bembo. Para ejemplificarlo, el cardenal veneciano comenta el verso "Biscazza, e fonde la sua facultate" con el que Virgilio explica a Dante en el decimoprimero del *Infierno* qué nivel ha de tocar a los que se desprenden de sus bienes en detrimento de ellos mismos. Bembo dice a propósito de *biscazza*:

> *Consuma* o *Disperde* avrebbe detto, non *Biscazza*, voce del tutto dura e spiacevole; oltra che ella non è voce usata, e forse ancora non mai tocca dagli scrittori. Non fece così il Petrarca, il quale, lasciamo stare che non togliesse a dire di ciò che dire non potesse acconciamente, ma, tra le cose dette bene, se alcuna minuta voce era, che potesse meglio dirsi, egli la mutava e rimutava, infino attanto che dire meglio non potesse a modo alcuno.[25]

Quizá no hay otro fragmento en las *Prose* de Bembo que resuma mejor la interpretación de los métodos de escritura dantescos frente a los petrarquescos. Se apreciaba en las rimas del aretino aquella capacidad de establecer una lengua sin voces extrañas ni tan poco usadas.[26]

La segunda de las cuestiones clasicistas que obligaban a Dante a una interpretación distinta durante el siglo XVI es, como ya he anticipado,

[25] *Ibid*., p. 290.

[26] Por su parte, Foscolo comenta: "Questi due fondatori dell'italiana letteratura furono largiti di genio disparatissimo; proseguirono differenti disegni, stabilirono due diverse lingue e scuole di poesia, ed esercitarono fino a' tempi nostri differentissima influenza. In vece di scegliere, come fa il Petrarca, le più eleganti e melodiose parole e frasi, Dante crea spesso una lingua nuova, e fa tributari quanti dialetti ha l'Italia, a fin che gli somministrino combinazioni, che possano rappresentare, non pure le sublimi e le belle, ma anche le più comuni scene di natura; tutti i grotteschi concepimenti di sua fantasia" (U. Foscolo, *Saggi sul Petrarca*, *Le grandi opere*. A curi di Giuseppe Leonelli. Roma, Newton Compton, 2013, pp. 596-597). Es claro que el problema presentado por Bembo tiene para entonces diferentes soluciones, pues la representación de lo natural y lo grotesco, como dice Foscolo, precisa de otras técnicas, que Ariosto supo emplear perfectamente en los versos anteriormente citados. Además de esto, al continuar la lectura de los *Saggi di Petrarca* foscolianos, se descubren otros comentarios sobre Dante igualmente relevantes. Al autor de los *Sepolcri* le importaba poner en balance las ideas contenidas en la poesía de Dante y Petrarca; para él ambos "fondatori dell'italiana letteratura" están a un mismo nivel, pues lo que le preocupa no es la búsqueda de una lengua perfecta en el momento en el que la tradición italiana se está fraguando, sino, más bien, las posibilidades estilísticas que ofrecen ambos modelos.

la clasificación genérica a la que un poema como la *Divina commedia* tenía que someterse en tiempos donde la afirmación de Leopardi acerca de este magno poema como largo poema lírico sería imposible. En este punto hay que hablar de dos célebres literatos. Primero de Antonio Sebastiani el Minturno, y, en segundo lugar, de Torquato Tasso.

Los comentarios a la poética aristotélica de Robortello, Scaligero y Castelvetro han de complementarse siempre con los de Minturno, cuya *Arte poetica* se remonta a 1564. Su actitud respecto a las novedades es menos desenfadada que la de Gian Giorgio Trissino y sus extremadas propuestas clasicistas, entre ellas la de preservar el coro en la tragedia y eliminar la rima en la poesía épica, a imitación de la epopeya latina.[27] Minturno, siguiendo la lógica de los instrumentos de la poesía (narración, descripción y representación) opta por clasificar la *Divina commedia* como un poema épico a lado de los *Trionfi* de Petrarca, también escritos en tercetos:

> Quante parti ha l'Epica in versi? Molte: conciosiacosaché l'Elegie, gli Epigrammi, gl'Inni d'Omero, e d'Orfeo, non che gli Eroici, e Bucolici poemi sotto lei si contengano: perciocché di questo nome è ciascuna poesia, che all'esser suo perfetto né canto né ballo richiede. Del medesimo nome chiamar possiamo le Terze rime, quali esser veggiamo quelle di Dante, nelle quali egli trattò divinamente dell'*Inferno*, del *Purgatorio*, e del *Paradiso*; e i *Trionfi* del Petrarca; e l'Ottave, che sono attissime a celebrare i chiari, ed onorati fatti degli uomini illustri e gloriosi, come veder potete ne' libri, che d'Orlando e di Rinaldo scritti volgarmente si leggono.[28]

El análisis del poema dantesco parte, pues, de los elementos de la poesía épica. En primer lugar, era necesario hacer énfasis en su cualidad de obra narrativa, es decir el tipo de poesía que no necesita de los instrumentos que han de usar la poesía lírica y el teatro. Los metros son variados en este punto, ya sea que se trate de epopeyas o de elegías o poemas bucólicos, los cuales –según enseña la historia de la poesía ita-

[27] Tres son las obras fundamentales para comprender el clasicismo de Gian Giorgio Trissino. Su *Poetica* (1529), su tragedia *Sofonisba* (1524) y su poema épico *L'Italia liberata da' Goti* (1547).
[28] Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica*. Napoli, Stamperia di Gennaro Muzio, 1725, p. 3.

liana– podían usar cualquiera de los metros que menciona el Minturno. Basta pensar no sólo en las églogas de la *Arcadia* de Sannazaro, sino también en las elegías de Ariosto, para las que el autor del *Furioso* usa el terceto dantesco al igual que en sus diez sátiras.

En segundo lugar, hay que notar que el Minturno recurre a las partes de la epopeya para explicar el funcionamiento de la *Commedia* dantesca. Como en el caso de los poemas homéricos y la *Eneida*, los poemas de Dante y de Petrarca se someten a examen a partir de la importancia que Aristóteles había conferido a la fábula, es decir el desarrollo del argumento principal del poema, frente al episodio. Minturno dedica muchísimas líneas a esta cuestión, al poner frente a frente la *Commedia* y los *Trionfi*:

> Vespasiano. Non è da dubitare, che verissimi esempi dell'Epica Poesia non sieno i Poemi di Virgilio, e di Omero. Ma del Petrarca i *Trionfi*, e di Dante le terze rime porieno a questa regola ridurli?
> Minturno Porieno agevolmente, qualunque l'intenzion loro si fusse: perché, se poniamo il Petrarca in laude di M. Laura aver preso a descrivere la vittoria, la qual ella ebbe di Amore, e conseguentemente la fama e la gloria, che le ne seguì [...].
> Vespasiano Come innanzi ci recheremo la Favola di Dante; acciocché, quanto non è di lei, chiaramente si conosca?
> Minturno Come altramente, che in questo modo? Un Prode uomo, e valoroso avvedendosi della passata vita a' vizi soggetta, ed in quanto pericolo, ed in che tenebre si trovava, quasi nel mezzo degli anni suoi di uscirne si dispose [...]. Tutte l'altre cose, non è da dubitare, che non sieno Episodi, de' quali quell'opera più di ogni altro abbonda.[29]

En el *Arte poetica* de Minturno se observa también, como en este fragmento, lo mismo que ya se ha señalado en los casos de Bembo y Marino. Al análisis y atención dedicados a Dante anteceden los párrafos que tiene como fin examinar la obra de Petrarca. No importa en este caso que no se hable del *Canzoniere*: el Minturno antepone los *Trionfi*, aun inacabados, a la *Commedia* dantesca.

Por este mismo camino hay que hablar también de Torquato Tasso como escritor de preceptivas aristotélicas. En sus *Discorsi del poema*

[29] A. S. Minturno, *op. cit.*, pp. 36-38.

eroico (1587), el autor de la *Gerusalemme liberata* no parece cuestionar a Minturno. Al igual que él, sus intereses aristotelizantes por la epopeya lo llevan a teorizar sobre ésta incluso alrededor de la novela.[30]

En torno a estos libros y a las novelas griegas como las de Heliodoro y Aquiles Tacio surge otra cuestión importantísima que involucra a Dante: la del amor. Y es que, si los amores de Orlando en el *Furioso* resultaban problemáticos para los preceptistas de la época, esta discusión tenía sentido para un Tasso que en algunos cantos de su *Liberata* (piénsese en el decimosexto sobre todo) había dado muestras de esa virtud lírica de la que Marino hará gala en su *Adone*. Tasso encuentra una justificación en Dante, pero no será en la *Commedia*, sino en el *De vulgari eloquentia*, cuya influencia no es fácilmente rastreable en muchos autores de la época:

> In somma l'amore e l'amicizia sono convenevolissimo soggetto del poema eroico; e se vogliam chiamare amicizia quella d'Achille e di Patroclo, niun'altra potea dar materia di poetar più eroicamente. Ma non dee l'opinione di Dante esser tralasciata, perché la sua autorità, in questa lingua non mediocre, può esser fondamento de la nostra opinione. Egli dice ne' libri *De la volgare eloquenza* che tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile: la salute, l'amore e la virtù. La salute come utile; l'amor come piacevole; la virtù come onesta.[31]

El interés de Tasso por la epopeya de cara a la defensa de su *Liberata* limita la interpretación dantesca a los mismos fines perseguidos por el Minturno. En este punto no cabe duda acerca de la formación teórico-poética del autor del *Aminta*. No obstante, si de algún hombre del Renacimiento hubiera que esperar un mayor y más sólido conocimiento de la obra de los autores del pasado, ese sería, irremediablemente, Tasso. Que éste conociera el *De vulgari eloquentia* no es una sorpresa, pues sus

[30] Sobre Bernardo Tasso, Torquato Tasso y los libros de caballerías *cf*. Rafael Lapesa, "La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope", *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid, Gredos, 1982, pp. 267-270.

[31] Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, *Scritti sull'arte poetica*. A cura di Ettore Mazzali, vol. I. Torino, Einaudi, 1977, pp. 204-205. Es importante señalar que Tasso habla acerca de la poesía épica poniendo como ejemplos los libros de caballerías españoles, caros al padre Bernardo, traductor del *Amadís de Gaula*.

Discorsi reflejan un amplio conocimiento de un sinfín de obras de todo tipo, desde la poesía provenzal hasta los libros de caballería españoles.

La puesta en circulación del tratado dantesco se debe a Gian Giorgio Trissino quien la editó y tradujo en 1529, año en el que publicó también su *Poetica*. En ésta aparecen ya las mismas visiones clasicistas que condicionan la interpretación de Minturno y Tasso a propósito de la *Commedia*:

> [...] alcuni hanno pensato, che Dante nominasse Commedia il suo Poema, perciò che termina in bene, cioè ne l'essere stato in Cielo fra l'anime beate; et altri vogliono, che più tosto così lo nominasse, per lo stile mediocre, in cui volea mostrare averlo scritto, perciò che ancora nomina Tragedia lo Eroico di Virgilio, per essere in stile alto. E poi nel suo libro de la *Volgare Eloquenzia* egli nomina lo stile alto Tragico, et il mediocre Comico, et il basso Elegiaco, ma sia per qual causa si voglia, quel suo poema non si può nominar Commedia, per non aver nulla di quello, che a la Comedia s'appertiene; ma essendo Dante nato in quella età rozza, et imbarbarita, che non conobbe né vaghezza di stile Latino, né arte retorica, né poetica [...]. Non potea però fare, ché per lo difetto di quei secoli, non incorresse in alcuni piccioli errori, come fu quello di nominare Commedia la opera sua, la quale (come ho detto) non ha nulla di quello, che a la Commedia si richiede, anzi più tosto tien de lo Eroico, come appare per lo enonciare, per la varietà de le lingue, che vi usa, per la diversità de le figure; e per la frequenzia de le similitudini, e de le comparazioni che vi sono, et altre cose molte, le quali tutte a lo Eroico si convengono.[32]

En esta larga cita se evidencia, por un lado, la consueta clasificación que aparece en los otros dos preceptistas italianos: la *Commedia* es un poema épico. Por otro lado, y he aquí lo interesante del caso de Trissino, hay una invectiva contra aquello que él llama la bárbara edad de Dante (hoy le llamaríamos, ilustradamente, la Edad Media), en la que no se reconocía el sentido real que "tragedia" y "comedia" tenían. Para estos fines sirve al autor de la *Sofonisba* el conocimiento del *De vulgari eloquentia*, ya que sólo así parecería poder comprender la teoría de los

[32] Gian Giorgio Trissino, *Le sei divisioni della poetica*, *Tutte le opere*. Verona, Jacopo Vallarsi, 1729, pp. 120-121.

estilos medievales que Dante había desarrollado con mayor extensión en la epístola a Can Grande la Scala.[33]

En Tasso pervive, en cambio, esa curiosidad que acaso se lee también en su diálogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, donde, entre otras cosas, da oportuna solución a una cuestión tan poco estudiada a detalle, como lo es la disposición de la rima en los tercetos del soneto. Para ello se basa en las teorías de forma-estilo que proponía Dante en el segundo libro de su tratado sobre la lengua vulgar, el cual cita directamente:

> Ma io lascerei i sonetti a le materie gravi e a la forma ancora; e se pur io talvolta gli abbassassi, non passarei la mediocrità, e mi parrebbe di riporli nel primo stato loro più vicino al nascimento; perché Dante e gli altri inanzi più volentieri composero il sonetto con stile mezzano: laonde egli in que' suoi libri ch'intitolò *De la volgare eloquenza* disse di voler trattar del sonetto nel quarto, dove dovea trattare del volgare mediocre, e, paragonando il sonetto a la ballata, affermò che 'l modo de la ballata era più nobile: da la quale opinione s'allontanò il Petrarca e 'l Bembo e 'l Casa e 'l Capello e 'l Tasso.[34]

[33] "Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter, sicut vult Oratius in sua Poetria, ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso:

> Interdum tamen et vocem comedia tollit,
> iratusque Chremes tumido delitigat ore;
> et tragicus plerunque dolet sermone pedestri
> Telephus et Peleus, etc.

Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. Sunt et alia genera narrationum poeticarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia votiva, ut etiam Oratium patere potest in sua Poetria" (D. Alighieri, "Epistola a Can Grande della Scala", *Epistole*, *Tutte le opere*. Introduzione di Italo Borzi. A cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi, Silvio Zennaro. Roma, Newton Compton, pp. 1182-1183).

[34] Torquato Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, *Dialoghi*. Milano, Mursia, 1991, §67-68. En adelante uso la abreviatura *Cavaletta*, seguida del número de parágrafo.

Se verifica así el cambio de gusto que el mismo Tasso remonta hasta Petrarca. La elección de la canción como forma más propicia para las composiciones elevadas ha caído paulatinamente en desuso desde *La vita nuova* hasta las *Rime* de los poetas petrarquistas, pasando por los *Fragmenta* del aretino donde se habían reivindicado la sextina y la balada, formas ya poco comunes durante el siglo XVI. Pese a ello, tanto en lo que concierne a la épica como a la lírica, Dante no deja de ser un referente para Tasso. En todo el diálogo la teoría de los estilos medievales que rige el *De vulgari eloquentia* tiene un peso esencial a la hora de examinar la disposición y sonidos propios del estilo elevado.[35]

Con respecto de la rima, Dante había enlistado de manera general, más allá de la canción, una serie de vicios que el poeta habría de evitar:

> Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget [...] secundum vero est ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur; et tertium est rithimorum asperitas, nisi forte sit le-

[35] *La Cavaletta* se distingue de otras preceptivas de su tiempo porque las definiciones que Tasso propone son explícitamente dantescas. A veces hay citas y de ahí nacen grandes reflexiones. Importantes son las definiciones, entre las cuales la de la poesía, que explica como "una finzione retorica posta in musica" (*Cavaletta*, §78). Tasso tilda también de "nobilissimo magistero" (*Cavaletta* §80) las páginas que Dante dedica a la canción, que le sirven para discurrir acerca de los estilos trágico, cómico y elegiaco, que tanto horrorizaban a Trissino. Es como si con *La Cavaletta* Tasso se hubiese propuesto continuar con el tratado dantesco al abordar sobre lo que Dante no escribió en el cuarto libro. Y es que si el segundo del *De vulgari eloquentia* terminaba con un tratado sobre las rimas en la canción, Tasso reformula esto mismo a propósito del soneto y concluye que "sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avicina al fine, percioché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avicina al proprio luogo, così ancora lo stile grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numeroso il numero, il grande la grandezza" (*Cavaletta*, §28). Asimismo, se observa también que si Dante, en el *De vulgari eloquentia*, aseguraba que "Rithimorum quoque relationi vacemus, nichil de rithimo secundum se modo tractantes: proprium enim eorum tractatum in posterum prorogamus, cum de mediocri poemate intendemus" (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*. A cura di Giorgio Inglese. Milano, Rizzoli, 2010, II, XIII, §1), Tasso hace eco al declarar que la rima y sus cualidades precisan de otro tratado ajeno al de la poesía.

nitati permixta: nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit.[36]

Acaso de esta variedad estilística recomendada por el *sommo poeta* es que Tasso ha ideado su teorización acerca de los sonetos del Coppetta y de Giovanni della Casa. Una variedad que, a su vez, podría rastrearse en las *rime petrose* de Dante, donde la asperidad amorosa se conjuga perfectamente con el estilo elevado fuera de los cánones poéticos de la poesía *stilnovista*.

Sea como sea, la influencia de Dante en Tasso es algo que no se puede negar, pese a que el Renacimiento tuviera a Petrarca como modelo absoluto del buen gusto. En el autor de la *Gerusalemme liberata* hay que apreciar esa sensibilidad crítica y poética que otros como el Minturno y Gian Giorgio Trissino no parecen haber tenido.

El Dante maestro. El siglo de Petrarca y Boccaccio

Un recorrido por la recepción de un autor siempre es complejo, intrincado y extenso. Por ello mismo, más allá del siglo xv –donde Dante y Petrarca son comúnmente imitados–[37] hay que retroceder al siglo de quienes, influidos por Dante, terminaron siendo los modelos por excelencia de la literatura italiana, desde Pietro Bembo hasta Giacomo Leopardi.

Baste decir que los primeros lectores de Dante fueron, sin lugar a duda, Petrarca y Boccaccio, quienes, por otro lado, no lo interpretaron desde la poética aristotélica entonces desconocida, pero quizá sí desde el clasicismo como ellos lo concebían. Petrarca vio en la *Commedia* un modelo con el cual medir fuerzas a la hora de redactar sus *Trionfi*, cuya forma delata que el aretino conoció muy bien el poema dantesco. Ya ni qué decir de las citas directas en las que también se ensaya, en cuestiones de amor, una línea de poetas que le preceden, entre ellos Dante y los *stilnovisti*:

[36] D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ii, xiii, §13.

[37] Además de los ya citados estudios de Chimenz y Mattalia *cf*. Carlo Dionisotti, "Varia fortuna di Dante", in *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303.

Così or quindi or quindi rimirando,
vidi gente ir per una verde piaggia
pur d'amor volgarmente ragionando.
Ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,
ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,
che di non esser primo par ch'ira aggia;
ecco i duo Guidi che già fur in prezzo,
Onesto bolognese, e i Ciciliani,
che fur già primi e quivi eran da sezzo
(*Trionfo d'amore* IV, vv. 28-36).[38]

Boccaccio, por su parte, vio en Dante algo similar a lo que los que los hombres del Romanticismo, lo que Foscolo veía cuando lo llamaba "fondatore". Bajo los moldes del Imperio Romano, su poder, sus instituciones y su poesía, Boccaccio interpretó a Dante como los medievales interpretaron al Virgilio que dio pie al guía de Dante en el infierno y en el purgatorio. En el *Trattatello in laude di Dante* está el poeta-vate, el hombre divino que con sus letras inmortalizará a Florencia. Al mismo tiempo aparece esa imagen que después estará presente en Leopardi, la del poeta exiliado que ha de ser ejemplo para las nuevas generaciones, una vez que se produzca el renacimiento de las letras florentinas:

> Questi fu quel Dante, del quale è presente sermone; questi fu quel Dante che a' nostri seculi fu conceduto di speziale grazia da Dio; e questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata; per costui la morta poesì meritamente si può dir suscitata: le quali cose, debitamente guardate, lui niuno altro nome che Dante potere degnamente avere avuto dimostreranno.[39]

Por último, quizá el mismo Dante se veía a sí mismo como algo parecido. Las llamadas en la *Commedia* son frecuentes desde el canto

[38] Cito de la edición de Guido Bezzola (Milano, Rizzoli, 1997).
[39] Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*. A cura di Luigi Lasso. Milano, Garzanti, 2015, §19.

cuarto del *Infierno* cuando se pone a sí mismo como descendiente de los poetas clásicos (Homero, Horacio, Ovidio y Lucano), con quienes puede hablar de "cose che 'l tacere è bello" (*Inf.* IV, 104).[40] De igual manera sucede en el Purgatorio, donde traza esa misma línea que trazarán Petrarca, Boccaccio, los aristotélicos, los románticos y, finalmente, los hombres de la Italia unificada:

> Credette Cimabue nella pintura
> tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
> sì che la fama di colui è scura:
> così ha tolto l'uno all'altro Guido
> la gloria della lingua; e forse è nato
> chi l'uno l'altro caccerà del nido.
> (*Purg.* XI, 94-99)[41]

Conclusiones

Conocer a Dante y a sus lectores es imprescindible para estudiar la literatura italiana, pues en cada uno de los Dantes que cada siglo, época o autor puede ofrecer se halla una herramienta más para entender mejor lo que se lee y estudia. Es verdad que hasta antes del Romanticismo Dante no tiene para la tradición italiana la misma importancia que tiene Petrarca, pero esto no significa que deba obviarse el papel de Dante y de su *Commedia* en los siglos XVI, XVII y XVIII. Y así ha de ser, siempre que haya que acercarse a una época. No porque hoy se lea el *Decameron* de Boccaccio como una obra clave de la literatura universal debe darse por sentado que así era en el Renacimiento, donde, aun cuando fuese el modelo de Bembo, resultaban más atractivas las novelas de Bandello. No obstante, tampoco hay que olvidar otras obras como la *Elegia di madonna Fiammetta*, cuyo éxito puede verificarse en otras obras del siglo XV, como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

[40] Cito de la edición de la Società Dantesca Italiana y Giuseppe Vandelli (Milano, Ulrico Hoepli, 2019).
[41] Cito de la edición de la Società Dantesca Italiana y Giuseppe Vandelli (Milano, Ulrico Hoepli, 2019).

El estudio de la recepción de las obras (con o sin Jauss como punto de partida) es una tarea que debe estar presente entre los historiadores y críticos de la literatura para una mayor comprensión de lo que se estudia. Que un recorrido por la historia de la recepción y concepción de Dante, su *Commedia* y sus escritos teóricos sirvan en el futuro, y a propósito de sus 700 años, en favor de los estudios italianos de cualquier época, particularmente los que tienen como objeto de análisis el devenir de las tradiciones literarias.

♦ Riscritture dantesche a rima obbligata in occasione del centenario del 1865 ♦

Domenico Fadda
Università per Stranieri di Perugia

Il centenario dantesco del 1865

L'eccezionalità delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante è stata evidenziata da una lunga tradizione di studi.[1] Non è pertanto necessario ritornare sull'importanza dell'evento dal punto di vista storico-culturale: basti ricordare che le celebrazioni ufficiali si tennero a Firenze, capitale da poco più di tre mesi, tra il 14 e il 16 maggio del 1865, lasciando sì una traccia importante fino ai nostri giorni come la famosa statua di Dante, realizzata da Enrico Pazzi, sita in piazza Santa Croce, ma soprattutto dispiegandosi in un fitto calendario di eventi ormai dimenticati. Per avere un'idea ben definita in merito alla varietà dei festeggiamenti, è sufficiente consultare la *Guida officiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*.[2]

Il tripudio dei festeggiamenti si rifletté, naturalmente, nella straordinaria quantità di pubblicazioni a tema dantesco. Non esistono, al momento, delle statistiche cui fare riferimento; tuttavia, per avere una visione d'insieme nell'ambito della produzione in versi, è possibile consultare la monumentale antologia in quindici volumi *Poesie di mille au-*

[1] *Cf.* Fulvio Conti, *Il Sommo Italiano*. Roma, Carocci, 2021.
[2] *Guida officiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*. Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865.

tori intorno a Dante Alighieri, pubblicata da Carlo Del Balzo tra il 1889 e il 1909. Prevedibilmente, all'interno della raccolta si trovano autori del rango di Byron, Leopardi e Pellico, ma non mancano numerose bizzarrie e curiosità letterarie, dai sonetti acrostici sul nome 'Dante Alighieri'[3] a un testo in ottave nel quale lo stesso autore viene rimproverato da Dante per il fatto di voler sposare una discendente di Bonifacio VIII.[4] La raccolta copre, con una media di oltre seicento pagine per volume, un arco cronologico che va dalla fine del Duecento alla metà dell'Ottocento, ma è facilmente riscontrabile una notevole sproporzione rispetto al numero di poesie relative a ogni secolo. Già a partire dalla metà del settimo volume, infatti, sono presenti testi pubblicati nell'Ottocento, mentre a partire dalla metà dell'undicesimo vengono annoverati quasi soltanto lavori pubblicati nel 1865.

L'Inferno della Tirannide di Bernardo Bellini

All'interno di questa "selva oscura d[i] componimenti"[5] troviamo anche un curioso poema di Bernardo Bellini,[6] pubblicato in occasione del centenario dantesco: *L'Inferno della Tirannide*, stampato a Torino dalla Tipografia eredi Botta di Palazzo Carignano. L'opera, consistente in una riscrittura integrale dell'*Inferno* vincolata al mantenimento di tutte le parole-rima della cantica dantesca, è dedicata alla Prima guerra d'indipendenza; non si tratta, tuttavia, di un resoconto storico, ma di una visione che cerca di ricalcare, per quanto maldestramente, quella della *Commedia*. I protagonisti sono lo stesso Bernardo Bellini, chiamato "il

[3] Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*. Roma, Forzani, 1889-1909, vol. X, p. 528 e vol. XII, p. 450.

[4] *Ibid*., vol. X, p. 92. Il componimento, dal titolo "Il plenilunio di mezzanotte ai 26 luglio", è del Marchese di Montrone.

[5] Carlo Dionisotti, "Varia fortuna di Dante", in *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 1967, pp. 281-282.

[6] Per la vita di Bernardo Bellini *cf*. Liana Capitani, "Bellini, Bernardo", in *Dizionario biografico degli italiani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bellini_%28Dizionario-Biografico%29/>.

Lombardo", e Dante Alighieri, che assume il medesimo ruolo di guida che nel testo originale veniva rivestito da Virgilio. I due personaggi vagano per l'Italia sconvolta dai fatti del '48, specialmente quelli relativi alle Cinque giornate di Milano, per poi compiere una discesa agli inferi. Qui incontrano dannati di vario genere, i cui castighi oltremondani coincidono talvolta con quelli descritti da Dante.

Stando al titolo integrale (*L'Inferno della Tirannide conseguitato dalla guerra per l'indipendenza italiana nel 1848*), Bellini realizzò l'opera già nel '48. L'anno seguente ne avrebbe consegnato il manoscritto a Federico Ozanam (come si ricava dalla premessa indirizzata al lettore):

> Questo poetico lavoro che ora si pubblica, scritto però dal suo autore da ben oltre 16 anni, l'illustre Ozanam Professore di Eloquenza Italiana presso la Sorbona in Parigi ebbe a chiamarlo sforzo mirabile d'ingegno, per le superate difficoltà e per la spontaneità delle rime che paiono essere del tutto originali. E questo giudizio di tanto insigne letterato non fu dato da lui in sul caldo della prima lettura, ma dopo due mesi che tenne presso di sè il manoscritto consegnatogli dall'autore nel 1849, mentr'egli dimorò per alcun tempo in Parigi.[7]

Una datazione così alta, tuttavia, è certamente poco plausibile. Anzitutto, nel poema sono presenti riferimenti a fatti storici occorsi ben oltre questa data, come l'impresa dei Mille. Pur volendo ammettere un rimaneggiamento successivo, resta comunque imprescindibile la testimonianza di Pier Luigi Donini, che nei *Cenni biografici* sul cognato Bernardo afferma che questi, "vedendosi nel 1859 scioperato [...], sulle rime della prima e della seconda cantica di Dante si diè a comporre l'*Inferno della tirannide* e il *Purgatorio d'Italia*".[8]

Nel frontespizio de *L'Inferno della Tirannide* troviamo la seguente indicazione:

> CANTICA DI XXXIV CANTI [...]
> OBBLIGATI
> ALLE RIME DEI XXXIV CANTI DELL'INFERNO

[7] Bernardo Bellini, *L'Inferno della Tirannide*. Torino, Tipografia Eredi Botta, 1865, pp. XI-XII.
[8] Pier Luigi Donini, *Bernardo Bellini. Cenni biografici*. Torino, Stamperia Reale, 1876, p. 27.

DI
DANTE ALIGHIERI.

Tuttavia, se nel riscrivere i versi di un altro poeta si fosse limitato a mantenerne inalterate soltanto le rime, Bellini non avrebbe fatto qualcosa di particolarmente innovativo. Nel caso in questione, invece, osserviamo che a restare invariati sono i rimanti nella loro interezza:

Non lungi al valicar di nostra *vita*
Mi ritrovai per una landa *oscura*,
Sì che ogni lena in cor m'era *smarrita*.
Io dell'Italia mia piangea la *dura*
servil catena, e il duolo era sì *forte*,
che per lei m'inforsava alta *paura*.
Cadean l'ombre ognor cupe, e tai di *morte*
Immagini anzi al mio sguardo *trovai*
Più che unquanco in Averno altri abbia *scorte*" (I, 1-9, corsivo mio).

Indubbiamente, un simile vincolo metrico e semantico rese il processo creativo estremamente laborioso. Bellini non era nuovo a simili esperimenti, dato che in passato aveva polemicamente riscritto il componimento *Le due scuole* di Giovanni Prati secondo le stesse modalità.[9] Tuttavia, cimentandosi con le prime due cantiche della *Commedia*, egli portò la difficoltà compositiva ai livelli piu̓ estremi: non solo per l'intenzione di riscriverle dal punto di vista dei contenuti, ma anche per una mera questione quantitativa (l'*Inferno* e il *Purgatorio* danteschi contano rispettivamente 4720 e 4755 versi). Del resto, egli dovette cimentarsi con parole difficilmente risemantizzabili, come i nomi propri di persona e di luogo. Questa particolare forma poetica, inoltre, è pressoché assente nella tradizione italiana, il che spiega come mai il termine atto a designarla, ossia il prestito francese *bouts-rimés* (letteralmente: "estremita̓ rimate"), sia assente dai principali manuali italiani di metrica e linguistica.[10]

[9] *Ibid.*, p. 24.

[10] Per fornirne una definizione precisa, accompagnata da alcuni cenni storici, è necessario fare riferimento ad altre tradizioni di studi. Ottima, ad esempio, la voce della *Princeton Encyclopedia*

È necessario analizzare alcuni esempi per capire come l'*Inferno* dantesco venisse rifatto da cima a fondo. Si è già visto l'incipit, nel quale restano inalterate le parole "vita", "oscura", "smarrita" e via di seguito; ma in questo procedere quasi meccanico dei rimanti, a destare maggior interesse sono le eccezioni, o meglio: le forzature alla regola. Ad esempio, nel corso del primo canto fa la sua comparsa Dante Alighieri in persona, che si presenta al Lombardo con le stesse intonazioni dell'originale discorso virgiliano:

> Ah! chi sei? chiesi. Ed egli: Uomo già fui,
> Spera, ch'io ridurrotti a' tuoi Lombardi,
> Che guarderan fidenti in amendui.
> Il giunger mio tra loro or non fia tardi:
> Io sono l'Alighier, quel vate augusto,
> Terrore de' tiranni empi e bugiardi.
> Indarno iva io cercando il dritto e 'l giusto
> Nel tempo infando, allor ch'arse qual Troja
> Mio patrio suol da iniqua ira combusto (I, 67-75)

Salta subito all'occhio il fatto che "augusto" sia diventato nome comune. Bellini non si limita a risemantizzare la parola-rima: ne cambia la categoria grammaticale e, insieme, la grafia. Dove nell'*Inferno* troviamo "Augusto" con riferimento al primo imperatore romano, la riscrittura presenta un semplice aggettivo.[11]

---

of Poetry and Poetics: "A sequence of words rhyming in accordance with a predetermined rhyme scheme (often that of the sonnet) and used as the basis of a verse-making game; also (by metonymy) the game itself. The object of the game, which is said to have been invented by Gilles Ménage (1613-92) and was popular in *précieux* circles of 17th-c. Paris, is to write a poem incorporating the given rhyme-words so as to achieve effects as witty as they are seemingly uncontrived. Accordingly, the sequence of rhymes is made as bizarre and incongruous as possible. From the first, *bouts-rimés* tried the ingenuity of even the most considerable poets (Pierre Corneille, Nicolas Boileau), and the diversion spread to England and Scotland and survived as a source of 19th-c. *vers de societé*" (Clive Scott, "Bouts-Rimés", in Roland Green *et al.*, eds., *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 160).

[11] Questo caso sarebbe forse irrilevante se nel canto V non si registrasse il fenomeno opposto: l'aggettivo "pio" –"Francesca, i tuoi martiri/ a lagrimar mi fanno tristo e pio" (*Inf.* V, 116-117)– diventa un nome proprio di persona, a designare il papa Pio IX: "Sul duce acerbo me sbramar

Come anticipato, il poema è dedicato a una parte della Prima guerra d'indipendenza e si sofferma in particolare sulle Cinque Giornate di Milano. Tuttavia, se da un lato Bellini è piuttosto preciso nel raccontarne le vicende, dall'altro tende costantemente a un'eccessiva amplificazione dei momenti più crudi della guerra. Ciò è forse inevitabile in ogni narrazione bellica che venga svolta in sede poetica; eppure, in questo caso si rileva un macabro che sfocia costantemente nel grottesco, se non addirittura, per ricorrere a una categoria propria del cinema, nello *splatter*. Sarà dunque opportuno distinguere questi due aspetti, ossia il puntuale rimando a eventi riportati anche dalle fonti coeve e l'eccessiva enfasi posta sui fatti di sangue.

Tra i più celebri aneddoti storici sulle Cinque Giornate possiamo menzionare quello relativo a Pasquale Sottocorno, riportato in diverse cronache del tempo. Questi era un calzolaio claudicante che, sfidando la sorte durante i combattimenti, appiccò il fuoco alle porte del Palazzo del Genio dove si erano asserragliati centosessanta soldati austriaci. L'impresa, compiuta durante la quarta giornata, divenne "presto simbolo dello spirito civico, elevandolo a eroe del popolo",[12] e il momento in cui "l'animoso Sottocorni ficca fuoco alla porta che tutta arde"[13] viene così raccontato dai versi belliniani:

> Già striscia al muro quel Lombardo eletto,
> Ch'ha l'accensibil onda in terra cotta,
> E 'l piè distorto in sulla gruccia eretto.
> E di già la fatal pentola è rotta,
> E sulla porta in sin l'ultima goccia
> Vi gromma come stallatite in grotta.
> Già il fuoco è appreso, e come si diroccia
> Di rupe in rupe l'igneo Flegetonta,
> Ch'a frenarlo non val sponda nè doccia,
> Da sommo, ove salì, ruota, e dismonta

vogl'io,/ ministro a noi di stupri e di martiri/ ministro; e io so che a lui sorride Pio" (B. Bellini *L'Inferno della Tirannide*, pp. 115-117).

[12] Altea Villa, "Sottocorno, Pasquale", *Dizionario biografico degli italiani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/pasquale-sottocorno_%28Dizionario-Biografico%29/>.

[13] B. Bellini, *L'Inferno della Tirannide*, p. 79.

L'onda fiammante, e par bogliente stagno,
E sì com'arde il carme appien nol conta.
Poichè l'estremo appare igneo rigagno,
Cenere è il varco: entro è un perduto mondo,
Ed è fiamma ogni spazzo, ogni vivagno (XIV, 109-123).

Quanto al macabro e al grottesco riscontrabili ne *L'Inferno della Tirannide* occorre fare una distinzione, per quanto schematica. La violenza perpetrata e subita dai personaggi ha un valore diverso a seconda che sia descritta nei canti I-XX o nella parte restante del poema. Fino al ventesimo canto, il Lombardo e Dante si muovono nel mondo terreno e sono testimoni di fatti storici (per quanto descritti, non di rado, con caratteri piuttosto irrealistici): ne consegue che i vari episodi di stupro e mutilazione si devono all'esigenza di raccontare la crudeltà dell'esercito nemico. A partire dal canto XXI, invece, i due protagonisti compiono un pellegrinaggio infernale nel corso del quale sono testimoni delle punizioni divine subite dagli austriaci (e dai nemici della causa italiana in generale: tra questi sono compresi anche i repubblicani).

Un primo esempio interessante della ferocia austriaca si rileva nel canto V. Durante le Cinque giornate, numerosi patrioti vengono fatti prigionieri da Radetzky per essere condotti al Castello Sforzesco. Il feldmaresciallo prende il posto di Minosse, come risulta evidente fin dall'incipit del canto:

Varcato un cupo calle, nel primaio
Spazzo sostiam che del Castel si cinghia,
Ov'è un mostro crudel che punge a guaio.
Radetzky egli è, che orribilmente ringhia,
Ed i prigioni afferra in sull'entrata,
E alla strozza terribile gli avvinghia:
E atroce grida a ognun: Razza malnata,
La fellonìa che reo già ti confessa
Porrà degno supplicio a tue peccata" (V, 1-9).

Nei canti XXI-XXXIV assistiamo a una vera e propria discesa agli inferi: "Immane si dischiuse una fessura/ Nel suolo; e i' fisso il guardo entro i suoi vani,/ E la mirai terribilmente oscura" (XXI, 4-6). È naturale

che in questa seconda parte del poema l'influenza di Dante si faccia sentire maggiormente; ciò si evidenzia fin da subito, laddove il personaggio di Radetzky sembra venire trasportato direttamente nel canto dantesco dei barattieri:

> Ma di restar pur m'è forza patire,
> E un diavolo vegg'io rubesto e nero
> Giù dalla ripa ululando venire.
> Ahi quanto egli era orribilmente fiero!
> Quanto negli atti dispettoso e acerbo
> "Con l'ali aperte, e sovra i pie' leggiero".
> Carcava ei le sue spalle del superbo
> Radetzky, e al collo s'inforcava le anche,
> E adunghiato de' pie' teneagli il nerbo.
> Oh, chiesi: chi è il dimonio? - È Malebranche,
> Rispose il Vate: a quel di santa Zita
> questo gotico baro egli aggiunge anche (XXI, 28-39).

Il Purgatorio d'Italia

La riscrittura della seconda cantica dantesca segue esattamente gli stessi criteri della prima: anche *Il Purgatorio d'Italia*[14] è pienamente inserito nel clima risorgimentale e mantiene inalterate tutte le parole-rima del modello:

> Mentre a correr più queta acqua le vele
> Apre la navicella del mio ingegno,
> A retro è risospinta in mar crudele.
> In parte a tirannía rifatto il regno
> Veggio, u', com'auro in foco, anco si purga
> Chi di più trïonfal gloria fia degno.
> Più gigante lo Sdegno oggi risurga
> In quanti d'amor patrio ardenti sono,
> E ognun folgori e tuoni, e in armi surga" (I, 1-9)

[14] B. Bellini, *Il Purgatorio d'Italia*. Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865.

Quanto alla data di pubblicazione, sappiamo che uscì poco tempo dopo *L'Inferno della Tirannide*,[15] probabilmente in un minor numero di copie. Mentre per la prima riscrittura, infatti, sono rintracciabili almeno 46 esemplari (30 in Italia e 16 all'estero),[16] la seconda ne conta solamente 6 (tutti in Italia).[17] La difficile reperibilità del testo ha fatto sì che mentre per la prima cantica sia disponibile un minimo di letteratura critica, per la seconda non esistano studi di alcun genere.[18]

Rispetto a *L'Inferno della Tirannide* possiamo riscontrare sì una discreta serie di elementi in comune, ma soprattutto delle differenze sostanziali nello svolgimento della trama. Per quanto riguarda le analogie, occorre anzitutto dire che anche in questo caso i protagonisti sono Bernardo Bellini e Dante Alighieri. Il primo canto, infatti, si ricollega esplicitamente alle vicende de *L'Inferno della Tirannide*:

> Il Lombardo, che con Dante Alighieri avea visitato l'Inferno [...], dalla sommità d'un colle fa risonare i fremiti dello suo sdegno, cruccioso perché in parte ancora si sia rifatta la tirannide. In quel mentre gli appare il Divino Poeta, ed egli richiedegli perché Venezia e Roma si trovino ancora miseramente oppresse.[19]

È proprio a Venezia e a Roma, alle quali vengono dedicati, rispettivamente, i canti I-XVI e XVII-XXXIII, che Dante guida Bellini. Qui si manifesta la prima grande differenza con la riscrittura della prima cantica: mentre in questa vengono raccontati, come si è visto, dei fatti storici ben delineati (si pensi ai vari momenti delle Cinque Giornate

[15] Il dato si ricava dall'articolo di Luigi Capuana "Di alcune poesie scritte pel sesto centenario di Dante", in *Rivista Italica* I. Firenze, Tip. Galileiana di M. Cellini e c., giugno-luglio 1865, pp. 503-539; si veda la n. 1 alle pp. 528-529, dove afferma che Bellini "già ne minaccia con un *Purgatorio* della stessa natura" de *L'Inferno della Tirannide*.

[16] La tiratura de *L'Inferno della Tirannide* fu di mille esemplari ma è sconosciuta la tiratura quella de *Il Purgatorio d'Italia*.

[17] Queste cifre risultano dalla ricerca dei testi su *SBN* e *WorldCat* e non tengono conto delle copie che ancora circolano nel mercato antiquario.

[18] Praz scrisse di non aver trovato traccia della seconda riscrittura, *cf*. Mario Praz, "Bernardo Bellini e un curioso poema sul Risorgimento", in *Bellezza e bizzarria*. Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 208.

[19] B. Bellini, *Il Purgatorio d'Italia*, p. 7.

di Milano), nel *Purgatorio d'Italia* i protagonisti sono testimoni di una lunga serie di episodi generalmente slegati da particolari fatti storici.

Occorre aggiungere che nei canti XXIX-XXXIII Bellini riesce a inserire anche una sorta di paradiso, in quanto i personaggi, pur trovandosi ancora a Roma, assistono a una lunghissima visione nel corso della quale si manifestano papa San Clemente e Giovanni Battista (nell'ambito di una visione apocalittica). Prevedibilmente compare anche Beatrice, che ascende al cielo insieme a Dante dopo che questi l'ha coperta "di santi baci".[20] Quest'ultima parte non merita un particolare approfondimento; ci si limiterà a notare come Bellini abbia con essa rinunciato a fornire anche una sua versione del *Paradiso*, tanto che alla fine del suo *Purgatorio* racconta come sia "tornato al suo domestico ricetto" per "scrivere la presente Cantica".[21]

Il Paradiso di Dante Alighieri. Visione di Antonio Del Bon

Anche *Il Paradiso di Dante Alighieri. Visione* di Antonio Del Bon[22] è un'opera molto particolare, realizzata secondo la tecnica sperimentata da Bellini:

> La gloria di colui che tutto muove,
> All'alma mia di tal beltà risplende,
> Che io non so ben se in terra sono o altrove.
> Un fremito d'amor me tutto prende,
> E irresistibil spinge a qui ridire
> Alto concetto a cui la mente ascende.
> Ed or risento in me quel pio desire
> Che, pargoletto, m'opprimeva tanto,
> E giunto a tal che avanti non può ire (I, 1-9).

[20] B. Bellini, *Il Purgatorio d'Italia*, p. 211.
[21] *Idem*.
[22] Antonio Del Bon, *Il Paradiso di Dante Alighieri. Visione*. Firenze, Le Monnier, 1865. Per la biografia di Del Bon, *cf.* C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, vol. XIII. Roma, Forzani, 1889-1909, pp. 399-400.

Come possiamo notare, il primo verso non cambia e in queste tre terzine si ha la corrispondenza di otto parole-rima su nove. Nel caso di Del Bon, infatti, la regola viene molto spesso trasgredita. Il volume si apre con una dedica piuttosto ovvia, considerato l'anno di pubblicazione:

A DANTE ALIGHIERI
NEL SESTO SECOLO DI SUA VITA
1865
QUESTI TRENTATRÈ CANTI
OBBLIGATI A TUTTE LE RIME DELLA CANTICA
IL PARADISO
QUALE PREGHIERA
OFFRE RELIGIOSAMENTE
ANTONIO DEL BON.[23]

Troviamo poi un'epigrafe estremamente interessante:

Io, che laudarti intendo
Veracemente, con ardito innesto,
Tremando all'opra e diffidando, prendo
La tua loquela a farti manifesto.
Se troppa libertà m'allarga il freno,
Il dir non mi vien meno:
Lascia ch'io venga in piccioletta barca,
Dietro il tuo legno che cantando varca.

Questi versi sono tratti da una poesia di Giuseppe Giusti, *Nell'occasione che fu scoperto a Firenze il vero ritratto di Dante fatto da Giotto* (1841). All'interno del componimento viene sviluppata l'idea che sia meglio omaggiare Dante rifacendone i versi. È facilmente riscontrabile, infatti, che si tratti di versi ricalcati su quelli della *Commedia*: "La tua loquela a farti manifesto" rimanda a *Inf*. x, 25: "La tua loquela ti fa manifesto"; "Se troppa libertà m'allarga il freno" ci fa pensare a *Purg*. xxii, 20: "Se troppa sicurta` m'allarga il freno"; gli ultimi due versi della citazione si rifanno, evidentemente, al celebre incipit di *Par*. ii. Questo riuso ossessivo di versi danteschi nella poesia di Giusti ha fatto pensare a quel

[23] A. Del Bon, *Il Paradiso di Dante Alighieri. Visione*. Firenze, Le Monnier, 1865, p. 3.

particolare tipo di componimento noto come *centone*, formato dalla giustapposizione di parole, frasi, emistichi o versi di un autore famoso. Capiamo perfettamente, quindi, perché Del Bon abbia deciso di collocare questa citazione in epigrafe al suo poema: voleva dichiaratamente inserirsi in un filone poetico preciso, quello degli omaggi ai grandi poeti realizzati attraverso il riuso dei loro stessi versi. Una tradizione iniziata, come sappiamo, nella tarda antichità per omaggiare Virgilio.

Segue un'introduzione in cui Del Bon fornisce diverse informazioni sulle circostanze di realizzazione dell'opera. Anzitutto, sostiene di aver pensato alla festa di Dante "nel giorno di commemorazione secolare a Galileo Galilei"[24] (celebrato nel 1864). Del Bon afferma che "da quella mestizia nacque il [suo] poema, che [scrisse] con la furia di chi vuole adempiere ad un dovere, senza pensare alla propria fama, senza speranze, ma col solo desiderio di presentare un omaggio al padre della Poesia Italiana".[25] Aggiunge di aver scritto i trentatré canti "in meno di duecento ore [più avanti precisa: "in meno di due mesi"], con la febbre della stanchezza, di notte, dopo giorni di continue occupazioni".[26] In questo passo, invece, dichiara espressamente le intenzioni sottese alla pubblicazione del suo *Paradiso*:

> Io dissi a me stesso: se nel giorno della festa tu pubblicherai una semplice, sbiadita e rozza imitazione della sublime Cantica, non potresti sfuggire al sarcasmo, perchè l'imitazione sarebbe affatto inopportuna: il tuo lavoro non verrebbe interpretato per omaggio, ma per scimmieria. –Se tu scriverai con le rime del Paradiso, l'imitazione assumerà tosto l'aspetto di un devoto e difficilissimo omaggio, e tale catena delle rime renderà più scusabili i difetti nei quali tu incorreresti anche in terzine libere e naturali. Se il tuo poema riuscirà, bene, relativamente all'assunto, tu forse darai occasione ad alcuno, per il desiderio e curiosità del confronto colle rime, darai occasione a studiare la terza Cantica la quale è la meno popolare, meno conosciuta dai non letterati.[27]

[24] *Ibid.*, p. 5.
[25] *Idem.*
[26] *Idem.*
[27] *Ibid.*, p. 6.

Un testo volutamente realizzato, quindi, per mezzo di una tecnica compositiva estremamente impegnativa. L'omaggio a Dante non consiste soltanto nel risultato finale, nel poema pubblicato, ma anche in una dimostrazione di virtuosismo.

A seguire, il testo del poema, di cui si è già visto l'incipit. Il protagonista è lo stesso Del Bon, che nel I canto, dopo aver invocato Dante mentre contempla il firmamento da una spiaggia, incontra Beatrice e ascende con lei al cielo, dove si manifesta una lunga serie di personaggi. Non si può individuare un vero e proprio sviluppo narrativo, ma un susseguirsi di incontri con grandi e piccole personalità della storia culturale italiana e con personaggi della *Commedia* dantesca. Nel complesso le comparse sono circa cinquanta, pertanto non sarà possibile considerarle integralmente.

Per quanto riguarda le figure più iconiche della cultura italiana, si incontrano grandi artisti come Raffaello, Leonardo da Vinci e Giotto. Tra i poeti compaiono Guido delle Colonne, Parini e Torquato Tasso. A. Del Bon appaiono rappresentanti del genio italiano come Galileo e Cristoforo Colombo. Questo, ad esempio, è un passo del discorso di Raffaello che apre il canto XVI:

> Oh miei fratelli d'un istesso sangue!
> Oh luce dell'Italia mia, che fai
> Bello il mio Cristo che d'amore langue;
> Or'io dipingo col pensiero e a' rai
> D'un Sol d'eterna aurora che non torce
> Il suo cammino e non accieca mai!
> Or lo mio sguardo fumo non raccorce,
> E un'iride perenne ha nostro die
> Che il tempo non misura con sue force (XVI, 1-9).

Delle clausole versali dantesche, ne restano inalterate sette su nove.

Quanto ai personaggi della *Divina Commedia*, c'è di che stupirsi. Occorre fare riferimento all'intero poema, infatti, perché Del Bon non colloca nel suo *Paradiso* personaggi della terza cantica, fatta eccezione per Beatrice e Piccarda, ma spiriti che nell'universo dantesco appartengono al *Purgatorio* e soprattutto all'*Inferno*. Incontriamo, ad esempio, Fran-

cesca da Rimini, Pier delle Vigne, Federico di Svevia e papa Celestino. Tuttavia, mentre il caso di Francesca è in qualche modo comprensibile, giacché la protagonista del V canto dell'*Inferno* è sempre stata vista più come una vittima delle circostanze che come una peccatrice, è sorprendente la presenza di Celestino V.

Il caso più significativo, comunque, resta sicuramente l'incontro con lo stesso autore della *Commedia*. Questo passo è tratto da uno dei discorsi di Dante, che compare nel canto XXV:

> A Italia nostra, fra le predilette
> Giardin, Tempio, Musëo, vo' tu diche
> Quel che il silenzio inteso a te promette.
> L'orgoglio per le palme verdi e antiche
> Se il bel cammino argomentando addîta,
> Sterile fia se ad opre non s'amiche.
> La storia ne' suoi fasti ognor vestita
> È satira s'indarno a grandi gesta
> Dormenti e pravi o neutri appella e invita:
> Se l'esperienza invano fu digesta,
> È sogno ai civi in armi, toghe e stole,
> Esiguità de' tempi manifesta! (XXV, 85-96).

In queste parole che Dante rivolge a Del Bon, possiamo riconoscere quelle intonazioni che sono tipiche della poesia risorgimentale.

Ci sono, infine, casi molto particolari. Sempre in relazione a Dante, incontriamo Bella Alighieri e perfino alcuni commentatori della *Commedia*. Particolarmente interessante anche la presenza di personaggi piuttosto marginali nella storia culturale italiana, come la pittrice Irene di Spilimbergo e la santa Margherita di Cortona, che per Del Bon avevano evidentemente un'importanza significativa.

Bellini e Del Bon: ci fu un contatto?

Al di là delle questioni relative ai singoli episodi delle tre riscritture, che meriterebbero ciascuna un adeguato approfondimento, resta da chiarire

un problema di non facile soluzione: si può stabilire un collegamento tra i lavori di Bellini e il rifacimento di Del Bon? Stando ai documenti a disposizione, ciò non si potrebbe affermare con sicurezza. Da un lato abbiamo le riscritture di Bellini, che si concludono con un riferimento al *Paradiso* (ciò sembra escludere che intendesse realizzare un palinsesto della terza cantica); dall'altro, il rifacimento della cantica mancante compiuto da Del Bon, che nell'introduzione si limita ad affermare di essersi ispirato al centenario galileiano. Questi due elementi, dunque, farebbero propendere per una risposta negativa. Allo stesso tempo, tuttavia, restano tre aspetti rilevanti che lasciano supporre un collegamento: 1) si tratta di testi realizzati secondo una tecnica del tutto inusuale nella letteratura italiana; 2) le tre opere costituiscono, nell'insieme, la riscrittura integrale dello stesso poema; 3) le riscritture sono state pubblicate nello stesso anno e, dichiaratamente, per la stessa occasione, quella offerta dal sesto centenario dantesco.

Sebbene non esistano dati documentari a supporto di questa tesi, è dunque estremamente probabile che Del Bon abbia fatto propria l'idea di Bellini, forse approfittando del fatto che quest'ultimo non avrebbe pubblicato una riscrittura del *Paradiso*. Questioni di poca importanza, certamente, rispetto alla storia della ricezione dantesca nell'Ottocento; eppure, sono proprio particolari di questo genere a fornire uno spaccato della vita culturale dell'Ottocento: un secolo che nella dantistica ha assunto le declinazioni più bizzarre e in merito al quale, in questi frangenti, resta ancora molto da scoprire.

♦ Dante sempre vivo? Sulla ricezione dantesca nella Polonia contemporanea ♦

Jolanta Dygul e Anna Gallewicz
Warszawa Uniwersytet

La presenza di Dante nella cultura colta polacca è oramai argomento di numerosi contributi di carattere accademico.[1] Tra questi bisogna menzionarne almeno due, frutto di ricerche costanti e pluriennali. Il primo, remoto ma fondamentale sino ad oggi, è lo studio di Walerian Preisner intitolato *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem* (*Dante e le sue opere in Polonia. Bibliografia critica con una introduzione storica*) in cui l'autore mette in rilievo che la letteratura polacca su Dante offre ben poco se paragonata con altre letterature europee.[2] Il secondo, pubblicato di recente, è la monografia di Andrzej Litwornia dal titolo provocatorio *"Dantego któż się odważy tłumaczyć?" Studia o recepcji Dantego w Polsce"* (*"Dante, ma chi avrà il coraggio di tradurlo"? Studi sulla ricezione di Dante in Polonia*) in cui, in mancanza di letture critiche significative, si esaminano le più minute notizie su Alighieri nella cultura letteraria polacca fino al Settecento, nonché le traduzioni della *Commedia*, che appaiono però molto tardi, solo a partire dall'Ottocento.[3] Come mai fino

[1] Per una bibliografia dettagliata di questi lavori *cf.* anzitutto Piotr Salwa, "Dante e la critica polacca degli ultimi anni", in Franco Cale, ed., *Dante e il mondo slavo*, vol. II. Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1984, pp. 589-596; P. Salwa, "Dante in Polonia: una presenza viva?", in *Dante Studies*, núm. 119. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 187-202.

[2] *Cf.* Walerian Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*. Toruń, PWN, 1957, p. 107.

[3] *Cf.* Andrzej Litwornia, *"Dantego któż się odważy tłumaczyć?" Studia o recepcji Dantego w Polsce*. Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2005.

al diciannovesimo secolo manca una traduzione integrale polacca della *Commedia*? Secondo Litwornia,

> [...] la reale fortuna di Dante era ostacolata dal fatto che il medioevo polacco non era pronto in nessun modo ad accoglierlo e a renderlo linguisticamente coerente. Dal punto di vista della lingua, infatti, l'antico polacco sarebbe stato pronto, forse, alla traduzione della *Divina Commedia* solo nel periodo delle polemiche religiose, verso la metà del '500, ma proprio allora, come per i due secoli successivi, chi lo leggeva preferiva la versione originale in toscano.[4]

Solo col romanticismo si può osservare una notevole crescita dell'interesse per Dante, il quale da una parte riflette una tendenza universale europea, dall'altra si spiega con la particolare situazione politica della Polonia ottocentesca, che in quel periodo praticamente sparì dalle carte geografiche, spartita da tre potenze europee (Russia, Prussia e Austria). Per questo la produzione latina di Dante continuò ad essere poco diffusa, e per i polacchi, come scrive Piotr Salwa, "l'Alighieri rimane essenzialmente autore di due sole opere: la *Vita Nuova* e soprattutto la *Commedia*, vista quasi esclusivamente nel suo impegno etico e religioso".[5] Tuttavia in Polonia la scia romantica non finì nell'Ottocento, come negli altri paesi europei, ma durò quasi sino alla fine del Novecento (cioè fino alla caduta del regime comunista nel 1989). È ciò che sostiene una grande studiosa del romanticismo polacco, Maria Janion:

> In Polonia prevaleva uno stile abbastanza monolitico di cultura che chiamerei simbolico-romantico [...]. Il canone romantico passava da una generazione all'altra [...]. Questa cultura girava attorno ai valori spirituali collettivi quali la patria, l'indipendenza, la libertà nazionale, la solidarietà nazionale.[6]

[4] A. Litwornia, *"Dantego któż się odważy tłumaczyć?"*, p. 259.

[5] P. Salwa, "Dante in Polonia: una presenza viva?", in *op. cit*., p. 189.

[6] "W Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym […]. Kanon romantyczny przechodził z pokolenia na pokolenie […]. kultura ta organizowała się wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa" (Maria Janion, *"*Zmierzch paradygmatu*"*, in *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa, Sic!, 1996, pp. 22-23) [traduzione di Anna Gallewicz].

È per questo motivo, cominciando appunto dal primo Ottocento, che il dantismo (più che gli studi danteschi) ha giocato un ruolo importantissimo nell'alta cultura letteraria polacca, rileggendo l'esperienza di Dante (esule, politico, vate, profeta) a partire dalla propria esperienza storico-culturale (per menzionare solo i più illustri come Mickiewicz, Krasiński, Słowacki e poi Schulz, Wat, Herling-Grudziński),[7] non però senza suscitare anche dei toni polemici anzitutto tra i letterati di emigrazione novecenteschi (Gombrowicz, Vincenz, Miłosz).[8]

Non è sorprendente dunque che il romanticismo sia il periodo in cui cominciarono ad apparire svariate prove di traduzione in polacco dei singoli canti del poema dantesco. A metà dell'Ottocento (1860) venne pubblicata la prima versione integrale polacca della *Commedia* ad opera di Julian Korsak che però né rispettava lo schema versificatorio dell'originale né era esente da errori gravi riguardanti la comprensione del testo.[9] Nell'arco dei successivi 150 anni vennero poi elaborate almeno altre sei traduzioni del poema tra cui quella di Edward Porębowicz, professore di filologia romanza presso l'Università di Leopoli, uscita nel 1909, e fino ad oggi la più apprezzata dalla critica anche se contrassegnata da una stile di maniera, che riflette la poetica del periodo letterario in cui fu scritta.[10]

La fine del paradigma romantico nella cultura polacca, che secondo Janion avvenne in corrispondenza della caduta del regime comunista, aprì la strada al pluralismo della motivazione.[11] La letteratura di carattere sostanzialmente terapeutico e compensativo lasciò il campo, nel nuovo ordine politico, al nuovo sistema culturale di carattere stavolta policentrico.[12] Visto che anche i canoni letterari finora regnanti cessarono di essere

[7] *Cf.* Luigi Marinelli, "Epica e etica: oltre il dantismo polacco", in *Critica del Testo*, 14, 3. Roma, Viella, 2011, p. 254.

[8] *Cf.* P. Salwa, "Dante in Polonia: una presenza viva?", in *op. cit*., pp. 195-198.

[9] *Cf.* W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, pp. 53-55.

[10] *Cf. Ibid.*, pp. 74-78; A. Litwornia, *"Dantego któż się odważy tłumaczyć?"*, pp. 202-206; P. Salwa, "Dante in Polonia: una presenza viva?", in *op. cit*., p. 190; Magdalena Bartkowiak-Lerch, *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2014, p. 28.

[11] *Cf.* M. Janion, *"*Zmierzch paradygmatu*"*, in *op. cit*., pp. 14-15.

[12] *Cf.* Janusz Sławiński, "Zanik centrali", *Kresy*, 2, 18, 1994 (ristampa in J. Sławiński, *Prace wybrane*. *T.5: Przypadki poezji*. Kraków, Universitas, 2001, pp. 335-339).

stabili,[13] nasce la domanda se la posizione di Dante nel mondo postromantico e pluralistico abbia subito modifiche sostanziali. In altre parole, c'è ancora posto per il grande fiorentino in un mondo in cui ha iniziato a dominare la cultura di massa?[14]

Colpisce il fatto che non solo dei traduttori moderni abbiano espresso la loro insoddisfazione per la natura della ricezione dantesca in Polonia, svolgendo un dibattito sulle pagine della rivista *Literatura na świecie*,[15] ma che negli ultimi vent'anni siano stati finalmente tradotti in polacco per la prima volta sia i trattati latini danteschi (*O języku pospolitym*, 2002; *Monarchia*, 2002) sia il *Convivio* (*Biesiada*, 2004).[16] Sono uscite inoltre anche due nuove traduzioni integrali della *Commedia*. La prima è stata elaborata da Agnieszka Kuciak, poetessa e polonista, che pur usando lo stesso metodo di Porębowicz (la fedeltà formale all'originale), si è posta un obiettivo difficile, cioè quello di non spaventare il lettore con il sommo poeta.[17] In effetti la sua traduzione si situa al polo opposto rispetto a quella di Porębowicz. È vivace, scorrevole, moderna e di stampo quotidiano. A novembre dell'anno scorso (2021) è invece uscita forse la più attesa traduzione della *Commedia* ad opera di un grande poeta e italianista polacco, Jarosław Mikołajewski.[18] Si tratta di una traduzione diversa da tutte le precedenti, perché lo scopo del traduttore è del tutto differente. Come spiega Mikołajewski stesso nella premessa alla sua versione della *Commedia*, il suo obiettivo è la massima fedeltà al poema dantesco per rendere al meglio il mondo creato dal sommo poeta.[19] Se allora le traduzioni precedenti puntavano piuttosto sull'aspetto

---

[13] *Cf.* Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa, W.A.B., 2009, p. 234.

[14] *Cf.* M. Janion, *"*Zmierzch paradygmatu*"*, in *op. cit*., p. 27.

[15] *Cf. Literatura na świecie*, 4. Polonia, Biblioteka Narodowa, 1995, pp. 2-46.

[16] Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, traduzione di Włodzimierz Olszaniec. Kęty, Wyd. Antyk, 2002; D. Alighieri, *Monarchia*, traduzione di Władysław Seńko. Kęty, Wyd. Antyk, 2002; D. Alighieri, *Biesiada*, traduzione di Magdalena Bartkowiak-Lerch. Kęty, Wyd. Antyk, 2004.

[17] D. Alighieri, *Boska komedia*, traduzione di Agnieszka Kuciak. Poznań, Fundacja św. Benedykta, 2006.

[18] D. Alighieri, *Boska komedia*, traduzione di Jarosław Mikołajewski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2021.

[19] *Cf.* Jarosław Mikołajewski, "O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych", in Dante Alighieri, *Boska komedia*, pp. 9-11.

formale, Mikołajewski vuole regalare al lettore polacco "un documentario sull'Aldilà" (per usare l'espressione di Ryszard Kapuściński).[20]

La fioritura di traduzioni di Danten dopo il 1989 sono dunque un segnale evidente, secondo il noto polonista Luigi Marinelli, che la ricezione etica di Dante inseparabilmente legata al paradigma romantico viene sostituita da quella estetica.[21] Di conseguenza, la presenza polacca di Dante oggi può sembrare più intensa e meno d'élite di quanto non lo fosse prima?

Cominciamo la nostra ricerca dalla prospettiva scolastica, in quanto fondamentale nella formazione intellettuale di un potenziale ammiratore di Dante. Anche in questo campo di base, possiamo riscontrare la cesura del 1989. Nei manuali del periodo comunista, Dante era presente, anche se le informazioni ivi racchiuse erano piuttosto concise e superficiali. Interessante comunque notare che, nonostante un ovvio filtro "ideologico", trapeli pur sempre un approccio romantico riscontrabile anzitutto nel modo in cui veniva presentata la figura del poeta: il suo immenso amore per la patria, di cui è prova l'esilio, l'impegno politico, la scelta della lingua, nonché una dedizione totale al personaggio di Beatrice. Ciò che colpisce invece è appunto una forte prospettiva progressista che vedeva in Dante il promotore del pensiero umanista, segno evidente dei tempi in cui i manuali erano stati scritti.[22]

La caduta del regime apre la strada tra l'altro anche a una nuova realtà dei manuali per la scuola, che cessano di essere una netta arma ideologica e diventano un prodotto del libero mercato. Nell'ampio ventaglio di libri scolastici destinati alle scuole superiori pubblicati dopo il 1989, tutti continuano a presentare notizie sulla *Commedia* di Dante. Le informazioni sono più dettagliate rispetto ai pochi manuali in circolazione prima del 1989 e riguardano diversi aspetti del poema: la datazio-

[20] J. Mikołajewski, "O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych", in *op. cit*., p. 9.

[21] L. Marinelli, "Epica e etica: oltre il dantismo polacco", in *op. cit*., pp. 287-288.

[22] *Cf*. Kazimierz Budzyk, Zdzisław Libera, Jadwiga Pietrusiewiczowa *et al.,* eds., *Historia literatury polskiej dla Klasy IX. Od początków piśmiennictwa do końca XVIII w.* Warszawa, PZWS, 1955, p. 36; Jerzy Komar, *Literatura polska dla klasy I Liceum ogólnokształcącego oraz techników i liceów zawodowych*. Warszawa, WSIP, 1977, pp. 26-28; Kazimierz Krajewski, *Średniowiecze-Oświecenie. Podręcznik literatury dla klasy I szkół średnich*. Warszawa, WSIP, 1986, pp. 50-51.

ne, il titolo, la struttura e il messaggio del testo. Oltretutto Dante non vi appare solamente come nozione di stampo enciclopedico, in quanto le notizie sulla sua vita e sul poema vengono accompagnate e arricchite da brani antologizzati. Nella scelta dei brani si può riscontrare una regola costante nel presentare, fra gli altri, sempre il terzo canto dell'*Inferno*, che, bisogna ricordarlo, può vantarsi del maggior numero di traduzioni in polacco. In alcuni si propone la traduzione recente ad opera di Kuciak, che punta, come si è detto prima, sulla "modernizzazione" del poema dantesco. Comunque, anche se l'immagine romantica di Dante come esule, vate e politico non è più così accentuata come lo era prima del 1989, il pensiero progressista permane come eredità dell'epoca precedente, in quanto la *Commedia* viene collocata a cavallo tra Medioevo e Rinascimento. Gli aspetti rinascimentali sarebbero: rinuncia all'anonimato del testo, uso della lingua volgare, richiami alla cultura antica e l'attenzione che viene posta sull'uomo come individuo. La scelta degli argomenti può sembrare un po' bizzarra e testimonia una conoscenza abbastanza superficiale della storia letteraria italiana da parte degli autori. Una relativa semplificazione va notata anche nell'ambito della classificazione della *Commedia* che, nonostante i dubbi che da secoli accompagnano questa problematica complessa, viene definita senza esitazioni un esempio chiaro di poema epico.[23]

Per dare una visione più complessa della presenza dantesca nella Polonia contemporanea dobbiamo prendere in considerazione anche la

[23] *Cf.* per esempio Witold Bobiński, Anna Janus-Sitarz, Bogusław Kołcz, *Barwy epok. Kultura i literatura 1, Podręcznik. Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym*. Warszawa, WSiP 2002, pp. 129-136; Elżbieta Brandenburska, Barbara Wnuk-Gełczewska, *Język polski. Wśród znaków kultury. Kształcenie literacko-kulturowe. Klasa 1 cz.* 1. Kielce, MAC Edukacja, 2003, pp.166-177; Witold Bobiński, Anna Janus-Sitarz, Maciej Pabisek, *Nowe lustra świata. Język polski. Liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony. Część 1*. Warszawa, WSiP 2014, pp.180-185; Dariusz Chemperek, Adam Kalbarczyk, *Nowe. Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Starożytność–Średniowiecze. Język polski. Podręcznik 1.1. Liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony*. Warszawa, WSiP 2015, pp. 366-369, 370-372, 377-380; Małgorzata Chmiel, Anna Cisowska e Joanna Kościerzyńska *et al.*, eds., *Ponad słowami. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum. Klasa 1część 1. Zakres podstawowy i rozszerzony*. Warszawa, Nowa Era 2019, pp. 166-168; Katarzyna Budna, Beata Kapela-Bagińska e Jolanta Manthey *et al*., eds., *Język polski. Sztuka wyrazu. Podręcznik do liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony. Część 1 starożytność, średniowiecze*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, 2019, pp. 313-319.

ricezione scenica. Il poema dantesco ispirò artisti di teatro già a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Non potendo approfondire il tema in modo esauriente, cerchiamo di tracciare un percorso evolutivo della storia dell'adattamento scenico del poema in Polonia.

Negli anni Sessanta vennero prodotti tre spettacoli, di cui due rivolti al vasto pubblico perché trasmessi dalla televisione o dalla radio pubblica. Nel 1962 il Teatro della TVP realizzò lo spettacolo *Vita nuova* in base ai frammenti del poema declamati da due attori, Adam Hanuszkiewicz e Tadeusz Łomnicki, con la regia di Wanda Laskowska. L'obiettivo dell'allestimento era avvicinare al vasto pubblico i gioielli della poesia mondiale e presentare l'amore platonico del poeta verso Beatrice. L'allestimento con apparato scenico ridotto metteva in risalto il testo poetico, soprattutto tramite la maestria esecutiva della declamazione e il gioco delle luci. Due anni più tardi, nel 1964, il Teatr Rapsodyczny di Cracovia mise in scena *Boska komedia* diretta da Mieczysław Kotlarczyk. Il teatro fu reso famoso dalla sua collaborazione con Karol Wojtyła, allora arcivescovo di Cracovia, il quale infatti doveva recitare nella versione progettata, ma non realizzata, nel 1944. Dopo la guerra il regista ritornò al progetto. Lo spettacolo fu allestito in forma declamatoria con canti liturgici e musica di Bach e Liszt. La stilistica della parola declamata dall'attore come *medium* teatrale dominante fu una delle fondamentali caratteristiche della visione artistica di Kotlarczyk. Il ritmo del verso accompagnato dalla musica di sottofondo dettava la dinamica della rappresentazione, con una scenografia ridotta. Wojtyła, acuto osservatore, notò che lo spettacolo –riducendo il contenuto escatologico e storico– apparve come "poema intimo di Dante".[24] La rappresentazione venne ripetuta anche in occasione dei festeggiamenti del settecentesimo anniversario della nascita di Dante (15 ottobre 1966) a Katowice, accompagnata dalla conferenza di Kalikst Morawski su "Dante Alighieri sullo sfondo dell'epoca" e la mostra "Primo Rinascimento in Italia". Sempre nel 1964 il teatro della radio polacca realizzò lo spettacolo radiofonico *Messer Dante Alighieri* con la regia di Teodor Szczepański. Il titolo stesso suggerisce come l'attenzione venisse rivolta, come in altre realizzazioni

[24] Jacek Popiel, *Los artysty w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006, p. 214.

degli anni '60, sulla figura del poeta esule e vate, il che sembra indicare la prevalenza dell'ottica romantica. I registi privilegiarono la forza della declamazione poetica per dare risalto al testo, con l'obiettivo di diffondere la grande poesia presso un vasto pubblico. L'adattamento del testo consistette generalmente nella riduzione del poema tramite una scelta accurata dei brani, ma senza modifiche significative.

La svolta nella rappresentazione scenica arrivò con lo spettacolo –di grande risonanza europea–[25] di Józef Szajna, regista, scenografo e pittore polacco, il quale realizzò una prima versione intitolata *Dante*, con la musica di Krzysztof Penderecki, nel Teatr Studio di Varsavia nel 1974,[26] e una seconda quasi vent'anni dopo, sempre nello stesso teatro, col titolo *Dante 1992*. Al contrario degli allestimenti precedenti il regista diede al poema una forma visuale molto complessa. Lo spettacolo era vicino nella sua forma alla sacra rappresentazione, con lo spazio organizzato come l'interno di una chiesa dalla pianta a forma di croce, la quale integrava publico e attori. La scena –dinamica e trasformabile– coinvolgeva lo spettatore, che insieme ai pellegrini percorreva la *via crucis*, simbolo della vita umana.

Szajna intervenne fortemente sul testo, lo ridusse, eliminò la terzina dantesca, escluse molti personaggi, tra cui Virgilio. Universalizzò il poema sintetizzando l'idea del male a cui tende l'essere umano, cancellò tutti i riferimenti concernenti la biografia del poeta e la realtà storica. La Firenze dantesca scomparve sostituita da una universale "città maledetta". Inoltre, Szajna estrapolò i brani citati dal contesto, senza rispettare l'ordine originale dell'esposizione o il personaggio che li pronunciava. Grazie ai cambiamenti introdotti lo spettacolo mostrava un percorso che tutti –insieme a Dante, un *everyman* smarrito nel suo cammino– intraprendiamo alla ricerca del senso o di una strada propria.[27]

[25] La rappresentazione esordì a Firenze durante la Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, il 20 aprile 1974, dove venne accolta in maniera molto positiva. *Cf*. August Grodzicki, "Polski Dante Szajny", Życie *Warszawy*, 8 maggio 1972. < https://encyklopediateatru.pl/artykuly/115416/polski-dante-szajny/drukuj/tak>.

[26] I frammenti dello spettacolo si possono vedere nel repositorio digitale FINA. <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6680>.

[27] Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*. Warszawa, PIW, 1985, p. 49.

Due figure dominavano nella visione del regista polacco: Beatrice, che accompagnava il poeta dall'inizio del suo cammino, trasformata in Maria, allegoria dell'amore, e Dante –simile a Cristo, simbolo della risurrezione o rinascita dei valori tramite la sofferenza.[28]

Lo spettacolo di Szajna, fitto di simboli e metafore difficili da decodificare, era destinato più che altro a colpire la percezione tramite stimoli sensoriali.[29] Il regista –estrapolando il testo dalla biografia del poeta-vate, tipico della visione romantica degli anni '60– creò una visione fortemente pittorico-plastica e diede al testo un significato universalmente etico, filtrato attraverso la propria esperienza della vita.

Il terzo millennio ha portato alcune reinterpretazioni del poema dantesco realizzate in teatri, prevalentemente, alternativi.[30] In linea di massima possiamo constatare che gli adattamenti della *Commedia* seguono il percorso iniziato in Polonia da Szajna, che non solo modernizzò la visione ma la rese anche molto personale. Al contrario di Szajna, però, per cui la simbolica cristiana fu fondamentale, gli artisti del terzo millennio "laicizzano" la visione dantesca. Nel 2012 il regista slovacco Jakub Nvota ha proposto *Boska komedia* nel Teatr Wierszalin di Supraśl usando la forma del *reality show* per mostrare un viaggio nell'inferno di oggi. Nello spettacolo viene usata la traduzione di Porębowicz, tuttavia il testo a volte è modernizzato, alcuni brani perfino aggiunti dal regista, il che crea forti contrasti stilistici al livello linguistico. Lo spettacolo definito "variazione intorno al poema",[31] divertente, pieno di simboli

[28] Z. Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, p. 43.

[29] Marian Sienkiewicz, "Dante w teatrze Szajny", *Przekrój*, 26 maggio 1974, pp. 8-9. <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/115509/dante-w-teatrze-szajny>.

[30] Oltre agli spettacoli citati nell'articolo possiamo ancora enumerare, cominciando dai più recenti: 2022, Warszawa, Teatr Lalka, *Boska komedia*, regia di Jarosław Kilian, scenario di Jarosław Mikołajewski; 2021, Łódź, Teatr Logos, *Paradiso*, regia di Ewa Wycichowska, scenario di Jagoda Ignaczak; 2020, Łódź, Teatr Logos, *Inferno*, regia di E. Wycichowska, scenario di J. Ignaczak; 2019, Teatr Logos, Czyściec nella regia di E. Wycichowska, scenario di J. Ignaczak; 2019, Katowice, Teatr A Part, *Projekt Dante*, regia di Marcin Herich; 2013, Gliwice, Teatr A., *Danteida. Boska komedia*, regia e scenario di Leszek Styś.

[31] Monika Żmijewska, "Do piekła na rowerze. Boska komedia jako reality show", *Gazeta wyborcza*, 30 ottobre 2012. < https://encyklopediateatru.pl/artykuly/149414/do-piekla-na-rowerze-boska-komedia-jak-reality-show>.

ed elementi grotteschi, mostra un casuale spettatore di nome Tomasz ipnotizzato da un gruppo di ciarlatani, pseudo esperti in spiritismo, e mandato nell'aldilà per conoscere il percorso della vita umana e per verificare l'esattezza della rappresentazione dantesca. Nel 2014 nel Teatr Łaźnia Nowa di Cracovia è stato realizzato *Paradiso*, con la regia di Michał Borczuch. Lo spettacolo, ispirato alla terza parte del poema, mostra il mondo di alcune persone autistiche che, guidate dagli attori di professione, viaggiano attraverso nove piani di un albergo chiamato "Paradiso" dove regna caos e solitudine. Lo spettacolo offre una visione cupa: Beatrice, non trovando comprensione, commette suicidio. In effetti, lo spettacolo presenta soprattutto l'inefficacia della comunicazione verbale e la ricerca di metodi alternativi per esprimere le emozioni.[32]

Le visioni teatrali del poema dantesco mostrano un approccio diverso verso l'originale, sempre più personale, più innovativo nelle forme espressive. Questa tendenza sembra confermare lo spettacolo del 2020 realizzato dal Teatr Powszechny di Varsavia, una scena istituzionale, pubblica, che ha invitato a collaborare in questo progetto ambizioso intitolato *Boska komedia wersja 2.2* il gruppo artistico sperimentale Dream Adoption Society di Krzysztof Garbaczewski. Gli spettacoli di questo gruppo si svolgono in uno spazio generato virtualmente dove ogni artista ha un proprio avatar. La rappresentazione viene definita come meditazione teatrale ispirata al poema medievale del poeta e del filosofo Dante Alighieri. Lo scenario, preparato da un giovane rapper chiamato Koza (Kamil Białaszek), usa i frammenti del poema nella traduzione di Kuciak mescolati con altri testi, tra cui *Skończyć z sądem bożym* [*Per farla finita con il giudizio di dio*] di Antonine Artaud, il brano con cui inizia lo spettacolo, ma anche *Ne me quitte pas* di Jacques Brel, il canto della Madre di Dio eseguita da un musico senegalese, Mamadou Góo Bâ, o dei brani rap di un giovane artista chiamato Bartuś 419. L'azione si svolge in due piani, sulla scena reale e sullo schermo, e le tappe lineari del poema s'intrecciano quasi simultaneamente. La musica meditativa, suonata dal vivo, il fumo di incenso e l'eccessivo accumulo degli stimoli visivi, coinvolgendo diversi sensi, creano una sensazione di caos, forse consape-

[32] Magdalena Figzał-Janikowska, "Welcome to Paradiso", *teatralny.pl*, 20 agosto 2014. <https://teatralny.pl/recenzje/welcome-to-paradiso,652.html>.

volmente voluta dagli artisti che volevano mostrare lo smarrimento nel mondo virtuale. La *performance* finisce con "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate", l'incisione che il poeta trova all'entrata dell'Inferno, dunque il percorso sembra un labirinto da cui non esiste nessuna via d'uscita.

Il teatro contemporaneo usa la *Divina Commedia* soprattutto in quanto metafora del viaggio di un individuo, condannato alla solitudine e alla costante ricerca del senso della vita, smarrito nella metaforica selva oscura, un percorso compreso come un processo di maturazione, doloroso e sofferto. Del poema rimane ben poco, frammenti del testo di solito estrapolati dal contesto, luoghi, a volte alcuni personaggi (senza riprenderne i nomi, piuttosto funzionalmente divisi in due categorie: guida e pellegrino), allusione alla struttura, e soprattutto alcune immagini che, dal punto di vista spettacolare, sono ovviamente fondamentali. Gli artisti di oggi trasformano le visioni dantesche nel codice più familiare al pubblico, che non conosce il testo originale; si cerca cioè soprattutto di colpire i sensi e le emozioni.

Dante è indubbiamente sempre vivo in Polonia, anzi, dopo il 1989 la sua presenza diventa, come abbiamo visto, sempre più forte. Nella ricezione dantesca di oggi possiamo notare molti tratti comuni. Prima di tutto, il poema non viene più interpretato nella prospettiva romantico-etica bensì in quella estetica. Dante è diventato negli ultimi anni decisamente meno elitario, modernizzato e laicizzato. E questo comporta dei rischi a livello interpretativo: il messaggio della *Commedia* infatti viene distorto ed estrapolato dal contesto storico-letterario. Per questo non ci pare esagerato constatare che in Polonia Dante, pur sempre vivo, è sempre meno se stesso, in quanto rispecchia la visione estetica di chi lo interpreta.

♦ Italia, Dante, la *Divina comedia*: horizontes de recepción durante los siglos XIX y XX en Cuba ♦

Mayerín Bello
Universidad de La Habana

Para conocer cómo se ha leído la *Divina comedia* en Cuba durante las dos últimas centurias –pues son ellas las que aportan evidencia documental– hay que tener en cuenta una serie de factores como: el estudio y la difusión de la obra en Italia a lo largo de los siglos, pues de ahí dimana su proyección hacia otros países; las traducciones al castellano, sin desconocer que también se la lee y cita en la lengua original; la existencia de un corpus apreciable de artículos y ensayos que dé testimonio de su presencia en el campo cultural e intelectual cubano, para finalmente ir deduciendo la imagen del autor y de la obra que construye la crítica isleña, así como los aspectos privilegiados en los análisis. Tales premisas constituyen pautas de la investigación recogida en el libro *Dante y la Divina comedia desde nuestras brújulas y nuestros nombres*, firmado por la autora de estas líneas, del que se comentan a continuación algunos hallazgos.

La familiaridad con la lengua y la cultura de Italia durante el siglo XIX en la isla, y el hecho de que se considerara a ese país un referente cultural de primer orden, son hechos documentados: de Italia provenían espectáculos que convocaban un público entusiasta (óperas, obras teatrales);[1] era ella uno de los territorios guardianes del legado de la

[1] Como ilustración de lo dicho se remite, entre otros, al libro de Enrique Ríos *Pasión cubana por Giuseppe Verdi. La obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial.* La Habana, Ediciones Unión, 2001. Habría que recordar también, por su significativo impacto, las representaciones

Antigüedad, con ruinas seductoras e inspiradoras, percepción alimentada por el clima romántico, dominante entonces también en Cuba; Italia había sido la depositaria, durante siglos, de obras de arte de vario género que constituían un patrimonio cultural del que también el cubano medianamente culto se sentía heredero; era, en fin, la meta de un viaje obligado por la moda y alentado por la fascinación de los muchos sitios por conocer. Dada, por otra parte, la cercanía lingüística entre el castellano y el italiano –de fuerte base toscana y con un carácter preponderantemente literario, que lo aislaba y preservaba– no resultaba tan inusual que los intelectuales isleños que dejaron testimonio de la lectura del texto dantesco hayan intentado leerlo en su lengua original, por lo menos aquellos fragmentos tan citados y asediados. Habría que considerar, asimismo, que ya en el siglo XIX Dante había sido suficientemente editado en Italia junto con comentarios esclarecedores,[2] y los sectores intelectuales cubanos lograban, por sus contactos, viajes, y los diversos canales de distribución del libro a los que podían acceder, hacerse con las ediciones en lengua original de la *Comedia*. Hacia el final de la centuria comenzaron a circular las traducciones españolas, las cuales, plausiblemente, se convirtieron en el principal mediador en Cuba para la lectura de la obra en las décadas siguientes.[3]

escénicas realizadas por la *Grande Attrice* italiana Adelaide Ristori, quien incluyó La Habana como etapa de una larga *tournée* americana. Dichas actuaciones tuvieron lugar entre el 29 de enero y el 25 de abril de 1868 y de ellas ofreció testimonio Enrique Piñeyro en su artículo "El repertorio de una actriz. Adelaida Ristori", en *Estudios y conferencias de historia y literatura*. Nueva York, Imprenta de Thompson y Moreau, 1880, pp. 260-288. Sobre este mismo tema, *cf*. Luciana Pasquini, *Adelaide Ristori in America e a Cuba. Il romanzo di viaggio di Enrico Montazio*. Lanciano, Carabba, 2015 y "La compagnia drammatica italiana a Cuba nel 1868 e il trionfo di Adelaide Ristori", in *Cuadernos de Italianística Cubana*, XVII, 23, 2016, pp. 188-203.

[2] Véanse, al respecto, las ediciones decimonónicas listadas en: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di Natalino Sapegno. Firenze, Scandicci, La Nuova Italia Editrice/RCS Libri, S.p.A., ristampa, 2010, pp. XXXVII-XXXVIII.

[3] Fueron las traducciones de Juan de la Pezuela, conde de Cheste, y la de Bartolomé Mitre las que, al parecer, circularon con preferencia en Cuba, como se puede deducir, por ejemplo, de un artículo de Enrique José Varona sobre la primera, comentado aquí más adelante, así como del prólogo que Camila Henríquez Ureña le hace a la edición que, con la traducción de Mitre, se ha reeditado varias veces en Cuba (*cf*. Camila Henríquez Ureña, "Prólogo", Dante Alighieri, *La Divina comedia. Infierno*. Trad. de Bartolomé Mitre. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, pp. VII-XXXVIII).

Varias son, pues, las vías que asumen esas colaboraciones que tienen por objeto de reflexión a Dante y su obra en el *Ottocento* cubano: reportes de viaje,[4] artículos periodísticos,[5] ensayos.[6] A ellos habría que sumar algún opúsculo,[7] así como anotaciones en cartas y diarios.[8] Conviene precisar que si bien las publicaciones habaneras acogen la mayoría de las contribuciones, la divulgación relativa al autor y su obra se realizó igualmente en otros lugares de la isla, como, por ejemplo, Sancti Spiritus[9] y Santiago de Cuba,[10] sin olvidar que también se traducían y publicaban en los periódicos las colaboraciones de escritores extranjeros sobre autor y obra.

Como es conocido, Italia en el siglo XIX constituía uno de los destinos más acariciados dentro del llamado *grand tour*, ese viaje de aprendizaje y placer que a un grupo de ciudades europeas y de otras regiones mediterráneas y del medio oriente hacían aquellos viajeros que se lo podían costear. Varios fueron los intelectuales cubanos que se enrolaron en él y que dejaron testimonio, como son los casos de José de la Luz y Caballero, Rafael María de Mendive, José Silverio Jorrín, Aurelia Castillo

[4] Sirvan como ejemplo el conjunto de artículos de José Silverio Jorrín: "Recuerdos de un paseo por Italia en 1855", en *Revista de La Habana*, 2ª serie, I, 1856, pp. 325-331; 391-398; "Recuerdos de un paseo por Italia en 1855", en *Revista de La Habana*, 2ª serie, II, 1857, pp. 51-64; "Recuerdos de un paseo por Italia en 1855", *Revista de La Habana*, 2ª serie, III, 1857, pp. 107-112. Y también el libro de Aurelia Castillo de González, *Un paseo por Europa*. *Libro de viajes. Cartas de Francia (exposición de 1889), de Italia y de Suiza*. La Habana, La Propaganda Literaria, 1891.

[5] Antonio Bachiller y Morales, "Estudios históricos sobre la supuesta heregía [*sic*] del Dante", en *Revista Brisas de Cuba*, 1, 1855, pp. 7-11.

[6] Enrique Piñeyro, "Dante y la *Divina comedia*", en *Prosas*. Selecc. y pról. de Salvador Bueno. La Habana, Letras Cubanas, 1879, pp. 249-265.

[7] Rafael Cruz Pérez, *El Dante*. *Conferencia dada en El Progreso, en la velada del 25 de octubre de 1884.* [s. l.], Imprenta La Propaganda, 1884.

[8] José de la Luz y Caballero, *Obras. Diarios y epistolario*. Ensayo, introd., comp. y notas de Alicia Conde Rodríguez, vol. v. La Habana, Casa de Altos Estudios Fernando Ortiz, 2001.

[9] La conferencia de Cruz Pérez, aludida en nota 7, se dictó en esa ciudad.

[10] Por ejemplo, en *El Diario Redactor*, de Santiago de Cuba, durante seis entregas, aparecidas entre el 28 de agosto y el 2 de septiembre de 1848, se publicó un extenso artículo sin firma y sin que se declarase el nombre del traductor, titulado "Biógrafos y traductores de Dante". El francés Charles Labitte fue el autor de la colaboración, que apareció originalmente en la *Revue des Deux Mondes* en 1841.

de González. En sus escritos encontramos alusiones a acontecimientos de la biografía dantesca, menciones de su obra, a veces con un peso significativo, a veces solo de pasada, pero que dan cuenta de cómo el poeta florentino se había convertido ya en un signo identitario de Italia. Lo destaca en 1879, por ejemplo, Ignacio Piñeyro, una de las figuras más relevantes de la crítica literaria del periodo en Cuba, que fuera desterrado por su actividad revolucionaria y que aprovecha la corta amnistía que se produjo luego de la primera guerra de independencia cubana para venir a La Habana, y es cuando, en 1879, dicta su conferencia, luego convertida en ensayo, "Dante y la *Divina comedia*". Allí expresaba, con todos los énfasis y la emoción característicos de la oratoria decimonónica:

> El alma italiana se conservaba incólume y pura en el gran poema del ilustre florentino; ahí estaba guardado el porvenir, ahí la lengua, ahí la literatura, ahí las glorias, las tradiciones, las esperanzas de la Italia; y de ahí surgieron fulgentes y felices al sonar la hora del rescate y la libertad. El libro de Dante flotó como un Arca Santa durante siglos de inundación; y al serenarse el firmamento y brillar el sol del Renacimiento, de él salieron armados y vencedores los héroes que habían de trocar en realidad la ilusión fallida de tantas generaciones; y los que más tarde, soldados de Víctor Manuel o voluntarios de Garibaldi, remataron la obra y cerraron la revuelta y combatida epopeya secular, plantando, por primera vez en la historia moderna, una misma enseña italiana desde la cresta de los Alpes hasta la cúspide del volcán de la Sicilia.[11]

A nuestro siglo XIX le resultaba también muy cercana la condición de desterrado de Dante, condición que compartían muchos patriotas cubanos, como sucedió con nuestro *altissimo poeta* José Martí, quien, desde Nueva York, continúa dedicándole a Dante numerosas menciones en sus escritos.[12] Entre ellos la breve semblanza titulada "Dante triste",

[11] E. Piñeyro, "Dante y la *Divina comedia*", en *op. cit*., pp. 264-265.

[12] El de Dante es nombre recurrente en la obra del cubano José Martí. Sobre tales menciones y su significación se han ocupado dos estudiosos del legado martiano en sendos trabajos: Luis Toledo Sande, "Dante en Martí: del presidio a las estrellas", en *Ensayos sencillos con José Martí*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2012, pp. 64-80 y David Leyva, "Dante Alighieri y

publicada como parte de una reseña de algunos números del magacín *The Century* de Nueva York. El texto reelabora la información que otros trabajos sobre Dante y la *Comedia* ofrecían en esa revista neoyorquina, en particular los publicados por Cristina Rossetti, "Dante. The Poet Illustrated out of the Poem" (febrero de 1884),[13] y Sarah Freeman Clarke: "The Portraits of Dante" (febrero de 1984),[14] así como el cuaderno de viajes de esta última, "Notes on the Exile of Dante" (marzo-abril de 1984).[15] Particularmente valioso resulta este texto, profusamente ilustrado con los dibujos de la autora, donde se reseña su recorrido por aquellos sitios del norte ligados a la vida del poeta desterrado. Tales "Notes", de gran valor tanto para los estudios de la literatura de viajes como para las investigaciones dantescas, constituye, sin duda, un importante referente, textual y visual, para Martí. He aquí un fragmento de su "miniatura", publicado originalmente en *La América* en abril de 1884, donde el peregrinar de Dante, imaginado y narrado *in extenso* por Freeman Clarke, se condensa en apenas una página:

> A Dante, de cutis suave y ojos límpidos; a Dante, joven, esperanzado y lidiador, pintaba, en su camino por los lugares donde el florentino anduvo, el *Century* del mes de marzo. El número de abril nos lo pinta ahora en el convento de Santa Croce di Corvo, andando como una sombra por entre los monjes, que lo siguen entre afligidos y espantados; y cuando estos le imploran que diga lo que busca, él vuelve el luengo rostro, hendido de arrugas, y dice con voz que todavía resuena: "¡Pace!". Del convento [...] se fue por el camino áspero y grandioso de Cornice, hendiendo nubes y tocando alas, hasta la calle de la Paja, de

José Martí", en *La sinuosa imagen grotesca en José Martí*. Santa Clara, Sed de Belleza, 2014, pp. 27-48.

[13] Cristina Rossetti, "Dante. The Poet Illustrated out of the Poem", in *The Century. A Popular Quarterly*, 0027, 4, febrero de 1984, pp. 566-573. <http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer>.

[14] Sarah Freeman Clarke, "The Portraits of Dante", in *The Century. A Popular Quarterly*, 0027, 4, febrero de 1984, pp. 574-581. <http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer>.

[15] Sarah Freeman Clarke, "Notes on the Exile of Dante", in *The Century. A Popular Quarterly*, 0027, 5, marzo de 1984, pp. 734-752. <http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text>; S. Freeman Clarke, "Notes on the Exile of Dante", in *The Century. A Popular Quarterly*, 0027, 6, abril de 1984, pp. 833-850. <http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text>.

> París [...]. Y de París, cargada la mente de pensamientos más altos que las torres de Nuestra Señora, y más lucientes que sus ventanas de colores [...] a Gubbio vino a dar, que ostenta todavía, como si el poseer esta reliquia fuera su única razón para existir, el autógrafo único que, sospechado de falsedad por ciertos dantistas, queda de la mano del poeta [...]. Por conventos y casas de amigos vino, absorto y callado, hasta Ravena, ya dejando volar y retornar, como águila hecha a mensajes, la mirada magnífica, por las campiñas vastas y los montes que desde sus celdas contemplaba [...] En alto templete, coronado de bóveda sencilla, reposa ahora en Ravena, a la luz de su propio Paraíso, el Dante soberano.[16]

La ingente diversificación de los estímulos culturales que trae consigo el avance de la modernidad en el siglo xx y la concomitante infinidad de factores que condicionan los intereses de estudiosos y lectores, amén de la creación de condiciones antes impensadas para la socialización del saber, como el desarrollo acelerado de los medios de difusión masiva y del mundo editorial, hacen difícil perseguir las huellas dejadas por la recepción de la obra dantesca en nuestro país, obra que ha debido bregar en medio de la promoción de un maremágnum de clásicos y modernos.

No obstante, es el xx el siglo en que la dantología termina de afirmarse como disciplina y se universaliza, marcando un sendero que podría encaminar las búsquedas. En realidad, nuestras contribuciones consistieron, sobre todo, en la divulgación de un saber ya consolidado, y en el interés por incentivar la lectura de la *Divina comedia*, así como el conocimiento de las múltiples circunstancias que incidieron en su gestación, incluidas las vicisitudes que ajetrearon la vida de su autor. Sin dejar de reconocer, pues, la modestia de los aportes, no es menos cierto que tal empeño adquiere dignidad y se vuelve fructífero en algunos nombres esenciales.

[16] José Martí, "El *Century Magazine*. 'Dante triste'", en *Obras completas*, t. xiii. La Habana, Centro de Estudios Martianos y Karisma Digital, 2001, pp. 434-435.

Un pequeño grupo de colaboraciones dignas de mención[17] pueden localizarse en la prensa cubana de la nueva centuria. Entre las más tempranas están las del ensayista y profesor universitario Enrique José Varona, autor de dos artículos:[18] "Ciencia y poesía", aparecido en *El Diario de la Marina*, el 22 de febrero de 1903,[19] donde el pasaje protagonizado por Ugolino della Gherardesca es el ejemplo escogido para argumentar el entrecruzamiento que el título anuncia; y "Me revienta el Dante", fechado el 14 de diciembre de 1922 y publicado en la revista *El Fígaro*.[20] En realidad, a quien el Dante "reventaba" no era, precisamente, a Varona, quien sólo comenta las circunstancias en que, supuestamente, tal frase se pronunciara. El contexto es el de un Madrid todavía azotado por el vendaval romántico y por la puesta en circulación de la *Divina comedia* por obra y gracia de la traducción de Juan de la Pezuela, conde de Cheste. En una reunión en casa del poeta y dramaturgo español –de origen argentino– Ventura de la Vega, donde se reunía la crema y nata de la intelectualidad, y en un contexto semejante al que refleja un famoso cuadro del artista José María Esquivel, que Varona evoca para hacer más gráfica su viñeta crítica,[21] De la Vega pronuncia la frase que da título al artículo, que concluye con un *nota bene* del articulista: "Por histórica me refirieron hace algún tiempo esta anécdota. Como se ve tiene todas las agravantes: es anécdota, y presume de histórica".[22] En efecto, podría ser falsa de principio a fin, pues la primera versión de su traducción la hace

[17] Leonor Barraqué, "Dante y Beatriz", en Nancy Alonso y Mirta Yáñez, eds., *Damas de Social. Intelectuales cubanas en la revista Social.* La Habana, Ediciones Boloña, 2014, pp. 161-164; Gustavo Duplessis, "Dante: un poeta", en *Revista de La Habana*, 33, mayo de 1945, pp. 268-272; Carlos Manuel Piñeiro del Cueto, "Dante y su infierno", en *Ilustración Italo-Cubana*, II, 6, diciembre de 1952, pp. 18-22.

[18] Varona también había reseñado en la prensa la conferencia "Dante y la *Divina comedia*", dictada por Enrique Piñeyro y luego publicada como ensayo, *cf.* Enrique José Varona, "Una conferencia del señor Don Enrique Piñeyro", en *Revista de Cuba*, 7. La Habana, Imp. Militar de la Viuda de Soler y Compañía, 1880, pp. 69-78.

[19] E. J. Varona, "Ciencia y poesía", en Ana Cairo Ballester, ed., *Letras. Cultura en Cuba. La* Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989, pp. 29-30.

20 E. J. Varona, "Me revienta el Dante", en *El Fígaro*, XXXIX, 52. La Habana, 1922, p. 816.

[21] El cuadro lleva por título *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe*. Fue pintado entre 1846-1847. Se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

[22] E. J. Varona, "Me revienta el Dante", en *op. cit.*, p. 816.

Juan de la Pezuela en 1868, y le da cabal fin en 1879, mientras que Ventura de la Vega muere en 1865. No obstante, a todas luces Varona escogió un título polémico y con gancho, no tanto para desacreditar a Dante sino, tal vez, la atmósfera de un tardo romanticismo cuyos aires, todavía, se hacían sentir en Cuba, contrariando sus propias expectativas culturales y estilísticas. Es posible, asimismo, que aliente en su texto algún reparo contra dicha traducción y, eventualmente, contra su autor quien, aunque no fue de los peores, había sido capitán general en Cuba desde el 3 de diciembre de 1853 hasta el 21 de septiembre de 1854. Este breve texto, prácticamente desconocido, puede ser visto también como un ejemplo temprano de la actitud desacralizadora con que se ha manejado la figura de Dante en Cuba, en particular en el terreno de la ficción.[23]

En el empeño de dar a conocer la *Divina comedia* y la personalidad intelectual de su autor durante el siglo XX en el ámbito académico, no se puede pasar por alto una forma de socialización cultural que dejara una impronta memorable, no sólo en el terreno de los estudios superiores, sino también en la historia de la radio cubana: la llamada Universidad del Aire, primero difundida por RHC-Cadena Azul y luego por el Circuito CMQ. Promovida y dirigida por el profesor, periodista y ensayista Jorge Mañach, la iniciativa se concretó en dos periodos: de diciembre de 1932 a octubre de 1933; y de enero de 1949 a diciembre de 1952. El cese de las emisiones radiales, en las dos ocasiones, se debió a la convulsa situación política que vivía el país, primero durante la tiranía machadista, y después tras el golpe de estado batistiano del 10 de marzo de 1952, con todas las censuras concomitantes. Tal proyecto se prolongó, en las dos ocasiones, en los *Cuadernos de la Universidad del Aire*, donde se publicaban las audiciones semanales. Dante comparece durante los dos periodos en los textos que le dedican el propio Mañach, el casi desconocido José Favole, y Aurelio Boza Masvidal. Este último, por la fidelidad y la pasión competente con que se dedicó al cultivo de las letras italianas hasta el final de su vida, además de por otras facetas

[23] De esa vena desacralizadora dan fe los cuentos de Virgilio Piñera "El infierno", de *Cuentos fríos* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2011) y "¡Hosanna! Hosanna…?" de *Muecas para escribientes* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2011) así como el relato de Mirta Yánez, "Versión original" de *Falsos documentos* (La Habana, Ediciones Unión, 2005).

que complementaron su labor profesoral, ha sido el gran italianista cubano. Poco se conocen sus diversos desempeños docentes, que mucho prestigiaron la Universidad de La Habana. Sobre el autor de la *Divina comedia* se conservan los siguientes textos: "El Dante: su influencia en la literatura castellana" (1918);[24] la conferencia "El Dante" (1933), en la Universidad del Aire;[25] "El lirismo de Dante" (1933),[26] así como los escritos dedicados al tema de la *pargoletta* y las "rimas petrosas", esto es: "Párrafos finales del estudio sobre *Dante y la Pargoletta del Casentino*, leído por el doctor Aurelio Boza Masvidal en la Sociedad Italo-Cubana de Cultura la tarde del miércoles 4 de marzo de 1936";[27] "Dante y la mujer de Piedra",[28] y "Glosa del Estudio 'L'amore di Dante per Pietra' de Piero Misciatelli, comentario a las poesías de Dante dedicadas a la *mujer de piedra*".[29] Al parecer, estaba entre sus planes dedicarle al florentino un extenso capítulo en su monumental *Historia de la literatura italiana*, de la que sólo publicó el tomo 1.[30] Proyectados los otros dos, no llegaron a editarse, tal vez por falta de recursos y lo ambicioso de su plan –tal como aparece descrito en el volumen publicado– que reclamaba notables esfuerzos de escritura, además de no haber podido contar con suficiente tiempo de vida para concluirlos. En la alocución radial de la Universidad del Aire recogida en el *Cuaderno* correspondiente es patente su devoción por Dante y el empeño que lo animaba para dar a conocer su obra:

> Cómo recordamos el día en que visitamos en Rávena por última vez su tumba y colocamos en ella un gran ramo de lirios blancos de la Tos-

[24] La Habana, Imprenta El Siglo XX de la Sociedad Editorial Cuba Contemporánea. Se trata de un breve folleto.

[25] "El Dante" se publicó en la primera serie de los *Cuadernos de la Universidad del Aire* (diciembre de 1932-mayo de 1933) [curso inicial], La Habana, Editorial Minerva, 1933, pp. 221-228.

[26] Fechado en 1933 y publicado en *Estudios de literatura italiana*. La Habana, Editorial Selecta, 1945, pp. 57-61.

[27] Publicado en la revista *Alma Latina*. La Habana, Sociedad Italo Cubana de Cultura, abril de 1936, p. 7.

[28] Publicado en la revista *Lyceum*, sección "De nuestro archivo". La Habana, marzo-junio de 1937, pp. 31-50.

[29] Fechado en 1937 y publicado en *Estudios de literatura italiana*. La Habana, Editorial Selecta, 1945, pp. 62-84.

[30] Aurelio Boza Masvidal, *Historia de la literatura italiana*, t. 1. La Habana, Editorial Selecta, 1946.

cana y enormes claveles rojos de la Liguria en nombre de la Universidad de La Habana. Allí está siempre encendida la lámpara de plata, ofrenda de los dálmatas. Diversas sociedades renuevan el combustible como cumplimiento de un rito. La humanidad ya ha comprendido que no sólo hay que encender llamas perpetuas ante la tumba del héroe anónimo de la fuerza, sino también ante los soldados de la inteligencia y el sentimiento, porque ellos también son fuerza.[31]

En este repaso no exhaustivo de la presencia de Dante entre nosotros no pueden faltar las contribuciones de dos grandes académicas cubanas: las profesoras Camila Henríquez Ureña y Beatriz Maggi, cuyo legado sigue nutriendo el aprendizaje de los estudiantes universitarios de hoy. La primera es autora de una monografía muy completa y documentada sobre Dante y la *Divina comedia*, texto que ha instruido al respecto a varias generaciones de lectores. La perspectiva humanista que guía sus consideraciones es siempre de actualidad. Allí expresaba:

> En su gran poema, Dante legó a su patria y al mundo un libro que es eterno en su sentido esencial, porque proclama principios que viven siempre en la conciencia del hombre, aunque cambien los sistemas políticos y los credos religiosos.
>
> Pero aun cuando dejara su sublimidad moral de ser apreciada por los hombres; aunque llegara a ser incomprendida la grandeza de sus sueños de patriota y de visionario, su obra viviría, porque es una incomparable realización de belleza artística.[32]

Igualmente recordada es Beatriz Maggi, autora de tres textos a Dante dedicados, entre los que descuella "Ugolino el caníbal",[33] pequeña joya de la ensayística cubana del siglo xx y escenario de una polémica con el escritor argentino Jorge Luis Borges, a propósito del controvertido verso 75 del canto xxxiii del *Infierno* (*Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno*), conclusivo de la historia narrada por el conde Ugolino della Gherardesca,

[31] A. Boza Masvidal, "El Dante", en *op. cit.*, p. 228.

[32] C. Henríquez Ureña, *Dante Alighieri*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 110.

[33] Beatriz Maggi, "Ugolino el caníbal", en *El pequeño drama de la lectura*. La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 9-19.

traidor, pero sobre todo un hombre horriblemente agraviado en su condición de padre. Para algunos exégetas, los menos, es indicador el verso de un posible canibalismo del Conde. Para Borges es un verso ambiguo que participa de "la ondulante imprecisión"[34] propia del arte, hipótesis que Maggi desmonta con persuasión y argumentos contundentes.

Los ejemplos precedentes han pretendido ilustrar sólo algunos de los horizontes de recepción donde se proyectan el florentino y su legado. De ellos y de otros que podrían traerse a colación se deducen algunas conclusiones indicadoras del modo en que fueron apreciados y valorizados en Cuba Dante Alighieri y su *Comedia*.

Así, pues ...

La "imagen Dante", en unión inextricable con su obra mayor, se conformó, sobre todo a partir del siglo XIX, como piedra angular y valor patrimonial de su país, como signo afincado a la vez en la historia y en el mito. La pasión política y la moral cívica del ciudadano de la Florencia medieval, condenatorias de vicios que lesionaban el entonces vago concepto de "Italia", lo moldean en el imaginario colectivo como padre fundador de la lengua y de la nación a la que el *Risorgimento* y sus ulteriores avatares institucionales y políticos dotarían de una cada vez más unitaria y coherente identidad.

Con tales connotaciones se les ha percibido en Cuba al autor y a su obra desde la décimo novena centuria, durante la cual se leía la *Comedia*, pero, en particular, se admiraba al patriota que la produjo. De ahí que la toponimia vinculada a su biografía fuera el destino de urbanísticos peregrinajes para muchos de los que entonces se enrolaban en el *grand tour*, sin perder de vista que, para una colonia agitada por conspiraciones, ardores independentistas e insurrecciones, con las consiguientes represiones y castigos, Dante, el desterrado, resultaba muy congenial.

No faltó tampoco el acercamiento analítico a la obra en textos conformadores de una narrativa crítica sobre el desempeño intelectual del

[34] Jorge Luis Borges, "El falso problema de Ugolino", en *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 41.

florentino y su creación poética, pautada con hitos que permanecerán prácticamente inconmovibles, también en el siglo venidero: el idilio juvenil con Beatriz y sus consecuencias líricas, incluida su sublime "promoción" en la *Comedia*; los compromisos políticos de Dante, las desavenencias resultantes y el exilio como consecuencia; las agonías infernales del texto, en particular las de Francesca y Ugolino, entre otros acercamientos privilegiadores de aspectos que suscitaban intereses específicos (los amoríos líricos del poeta con la *Pargoletta*; el gibelinismo del autor; el hombre y el genio; el presunto autobiografismo de la *Vita nuova*, etcétera). Salvo algunas esporádicas menciones, *Purgatorio* y *Paraíso* no han gozado de la frecuentación de que da muestras el reino del mal.

Siempre por estos lares, en el siglo xx se mantiene *grosso modo* el guión, pero ahora más concentrado en la dimensión universal y literaria de la que ya es obra canónica, y por lo mismo objeto ineludible de la atención académica y la divulgación, que ha aprovechado las ventajas del despegue comunicacional, esto es, del auge de la prensa, la radio y, más recientemente, la televisión, como vías de socialización cultural. En las últimas décadas, más allá de su pervivencia en el aula universitaria, el poeta y su obra han seguido motivando trabajos de corte académico y ensayístico, incentivados por el desarrollo global y nacional de los estudios literarios, por fórums y efemérides favorecedoras de acercamientos a su quehacer, amén de por todas las oportunidades que para su conocimiento brinda la era digital.

La fuerza del legado artístico dantesco se las ha arreglado, pues, para continuar incidiendo en la conformación de imágenes y tramas, o encarnándose en referentes abierta o subrepticiamente asumidos con reverencia, desenfado, utilitarismo estético o ánimo subvertidor, como lo ponen en evidencia varias ficciones cubanas, interlocutoras de su imaginario.[35] De modo que, como patrimonio de la humanidad, ha terminado por volverse, por diversas vías, también nuestro.

[35] Un ejemplo muy ilustrativo son las diferentes maneras en que los integrantes del llamado grupo de *Orígenes*, es decir, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Gastón Baquero –para referirnos sólo a los escritores– dialogaron creadoramente con la obra dantesca. Sobre el tema me he extendido en el Apéndice titulado: "Iluminaciones dantescas en la obra del grupo de *Orígenes*", incluido en Mayerín Bello, *Dante y la Divina comedia desde nuestras brújulas y nuestros nombres*. La Habana, U.H., 2021, pp. 239-273.

♦ Nazione e identità nella creazione del Dante Sud Americano: Analisi genetica comparativa dei processi traduttivi di Dom Pedro II e Bartolomé Mitre ♦

Romeu Porto Daros
Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC/
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

In questo articolo presenterò alcune delle idee centrali del mio libro *A criação do Dante sul-americano: análise genética comparada de processos tradutórios*,[1] risultato di un intenso sforzo di ricerca iniziato durante la laurea magistrale in Studi di Traduzione, continuato nel dottorato e conclusosi nel post-doc, entrambi in Letteratura.

Il libro studia le traduzioni della *Divina Commedia* in Brasile e in Argentina, soprattutto quelle fatte durante il periodo di costruzione delle due nazioni, nell'Ottocento.

Tra gli studiosi che hanno preso in prestito la voce di Dante Alighieri per aggiungerla al proprio discorso sulla costruzione di un'identità per i loro paesi, spiccano l'imperatore del Brasile, Dom Pedro II, e il presidente dell'Argentina, Bartolomé Mitre. L'immagine del poeta costruita dalle due autorità, e da un'importante gamma d'intellettuali dell'epoca, è stata il risultato dell'obiettivo da loro assunto di costruire simboli e miti che sostenessero un progetto di nazione. Come sfondo, il libro traccia un panorama della letteratura tradotta e del suo uso nel contesto socio-politico del periodo.

Il Brasile di Dom Pedro e l'Argentina di Mitre si iscrivono nel contesto globale dell'Ottocento, segnato in Europa dagli sconvolgimenti generati

[1] Romeu Daros, *A criação do Dante sul-americano: análise genética comparada de processos tradutórios*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2019.

dalla Rivoluzione Francese. Entrambi i paesi furono contagiati dai venti libertari di questo contesto rivoluzionario e, ispirati da esso, conquistarono la loro indipendenza, l'Argentina nel 1816 e il Brasile nel 1822.

Tuttavia, come le altre nazioni non industrializzate, toccava ai due paesi, nella nuova divisione internazionale del mercato, essere fornitori di materie prime per i paesi che costituivano i centri dinamici del capitalismo nella sua fase monopolistica.

La presenza di Dante si accentuerà proprio in questo contesto di due nazioni in formazione e alla ricerca di un'identità nazionale. Entrambi i paesi hanno vissuto una situazione di transizione, in cui hanno cercato di superare le sequele identitarie del lungo periodo di dominazione coloniale e, sulle rovine del vecchio paradigma, di costruire un'altra identità, più adeguata alla realtà postcoloniale. Così, prima di costruire il nuovo, hanno sperimentato uno stato di liminalità in cui coesistevano elementi della vecchia e della nuova situazione politico-culturale.

Durante questa metamorfosi, l'immagine di Dante attraversò l'Atlantico, superò i tropici e raggiunse la parte meridionale delle Americhe.

Traduzione, immagine e cultura

La produzione di significato di un testo è un processo che coinvolge discorsi differenti e diversi soggetti che sono ideologicamente e storicamente situati. In questa dinamica, il discorso dell'uno si costruisce nel contesto del discorso dell'altro e viceversa, producendo un testo ibrido, che conterrà tracce di questa interazione. Si tratta di un processo dialogico in cui l'alterità influisce sulla costituzione del significato e la cui produzione di sensi avviene nei contesti di produzione e ricezione degli enunciati. Homi Bhabha sostiene che questo "passaggio interstiziale fra identificazioni fisse apre la possibilità di un'ibridità culturale che accetta la differenza senza una gerarchia accolta o imposta"[2] e, applicando tali principi alla traduzione oggi, afferma che le culture della:

[2] Homi Bhabha, *I luoghi della cultura*. Trad. di Antonio Perri. Roma, Meltemi, 2001, p. 15.

> [...] contro-modernità postcoloniale possono condizionare la modernità, introducendovi discontinuità e antagonismi e resistendo alle sue tecnologie oppressive e assimilazionistiche; ma possono anche sviluppare l'ibridità culturale insita nella loro condizione di frontiera, per 'tradurre' e dunque riscrivere l'immaginario sociale sia della metropoli che della modernità.[3]

La traduzione, quindi, è un processo complesso e, secondo il punto di vista di Lefevere, "rappresenta la modalità più riconoscibile di riscrittura, ed [...] è potenzialmente la più influente poiché capace di proiettare l'immagine di un autore, e/o di quelle opere, oltre i confini della loro cultura d'origine".[4]

Il discorso della traduzione è segnato da filtri culturali che, a loro volta, sono condizionati dal contesto del pubblico ricettore; il discorso prodotto crea una rappresentazione dell'Altro, cioè un'immagine che colpisce il pubblico di destinazione, e quest'immagine non corrisponde necessariamente al reale, ma spesso a un suo effetto. In queste situazioni, sembrare ed essere funzionano allo stesso modo, sono sinonimi.

L'uso della traduzione per la produzione di rappresentazioni e immagini non è una prerogativa della contemporaneità e si è dato intensamente nel periodo della colonizzazione americana. Nair Anaya sottolinea che la traduzione nel periodo coloniale, soprattutto durante l'espansione britannica nel XVIII e XIX secolo, fu un esercizio istituzionale, di natura politica e ideologica, che aiutò gli obiettivi imperialisti attraverso l'incorporazione e la trasformazione intenzionale delle conoscenze dei popoli colonizzati.[5] In questo senso, il postcolonialismo deve riconoscere che l'imperialismo e il colonialismo avevano un carattere testuale e discorsivo che sosteneva e giustificava lo sfruttamento economico e la dominazione politica delle potenze europee.

Nella stessa ottica, Goretti López, discutendo la scrittura come un modo per garantire alle lingue coloniali lo *status* di lingua valida al me-

[3] *Ibid.*, p. 18.

[4] André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Trad. di Silvia Campanini. Torino, Utet, 1992, p. 9.

[5] Nair María Anaya Ferreira, "La traducción y el otro. El acto (invisible) de traducir y los procesos de colonización", en *Anuario de Letras Modernas*, 15. México, FFL, UNAM, 2009-2010, p. 269.

desimo livello delle varianti occidentali, sottolinea l'importanza del ruolo del traduttore nella trasmissione di una certa immagine dell'Altro.[6] Maria J. Costa, Maria E. Zilpser e Silvana Polchlopek aggiungono che:

> [...] la lingua in traduzione, considerando i precetti bachtiniani, non è mai neutra, non può mai essere vista come una transcodificazione imparziale, cioè come un trasferimento letterale di significati e segni, proprio perché porta con sé storicità, segni personali e visioni di mondi specifici.[7]

In questo modo, la traduzione è un atto comunicativo in cui il testo non si limita a se stesso e, di conseguenza, comunica intenzioni e obiettivi che vanno al di là del rapporto tra l'autore e il suo lettore. Il traduttore, quindi, oltre a conoscere a fondo le lingue coinvolte nell'atto traduttivo, deve anche conoscere le culture coinvolte in esso; la traduzione richiede un autore biculturale che operi come intermediario tra culture, superando definitivamente la visione che limita il suo ruolo a quello di un semplice transcodificatore linguistico.

Helena Buescu parte dal presupposto che "qualsiasi relazione a due è, in realtà, una relazione a tre: l'osservazione del mondo è triangolare".[8] Bhabha parla di uno spazio indeterminato che costituisce le condizioni discorsive del soggetto dell'enunciazione, dove "i significati e i simboli culturali non hanno un'unità o fissità primordiale, e perfino dei segni stessi ci si può appropriare per tradurli, ri-storicizzarli ed interpretarli in modo nuovo".[9] Egli chiama questo luogo contraddittorio

[6] Goretti López Heredia, "El traductor visible de literatura poscolonial ante la tentación del exotismo", en *Linguistica Antverpiensia*, 2. Amberes, Fundación Universitaria/Universidad de Amberes, 2003, p.168.

[7] "A linguagem em tradução, considerando-se os preceitos bakhtinianos, jamais é neutra, jamais pode ser vista como transcodificação isenta, isto é, como transferência literal de sentidos e signos, justamente porque carrega consigo historicidade, marcas pessoais e visões de mundo específicas" (Maria José Costa, Maria Elisabeth Zilpser y Silvana Polchlopek, "Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos estudos da tradução", en *Revista Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, 24*. Brasil, 2012. [Tutte le traduzioni, quando non indicato altrimenti, sono mie].

[8] Helena Buescu, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa, F. C. Gulbenkian, 2001, p. 22.

[9] H. Bhabha, *op. cit.*, p. 59.

e ambivalente di enunciazione il Terzo Spazio e dice che è in esso che:

> [...] cominciamo a capire il motivo per cui le rivendicazioni gerarchiche di un'intrinseca originalità o 'purezza' delle culture non reggono, anche prima che si faccia ricorso a esempi storici empirici che mettano in luce la loro ibridità.[10]

In questa stessa prospettiva si inserisce il concetto di "confine", del filosofo Massimo Cacciari,[11] che segnala il luogo in cui i confini si toccano e si intersecano e, in un processo dialettico di costante scambio d'informazioni, le entità (paesi, culture, letterature, discipline, ecc.) che le costituiscono si trasformano e diventa possibile riconoscere la segnatura[12] dell'uno nell'altro e viceversa.

In linea con questo ragionamento, Even-Zohar afferma che la letteratura compone un sistema –il sistema letterario mondiale–, e questo implica l'esistenza di una rete di sottosistemi dialetticamente interconnessi e, tra questi, i sistemi letterari nazionali.[13] L'esistenza di sottosistemi che si relazionano tra loro in modo sincronico, ma anche diacronico, ci porta all'esistenza di confini tra di essi. La comprensione sistemica ci permette di capire che tali confini sono flessibili, permeabili e instabili, cioè esiste una relazione tra due parti, due culture letterarie, che non coincide necessariamente con i confini di quello che convenzionalmente viene chiamato Stato. L'instabilità dei confini ci permette di percepire che la relazione che vi si stabilisce, agendo all'interno del sistema, è dialettica e che esiste un'interdipendenza tra processo, funzione e prodotto, che implica interventi sui prodotti secondo gli interessi dominanti che agiscono in un determinato polisistema culturale.

Le riflessioni proposte portano a un approccio che considera la traduzione intrinsecamente multidimensionale. La comprensione siste-

[10] *Idem.*

[11] Massimo Cacciari, "Nomes de lugar: confim", en *Revista de Letras*, 45, 1. São Paulo, 2005, pp. 13-22. (Trad. de Giorgia Brazzarola e revisado por Silvana Gaspar).

[12] *Cf.* Giorgio Agamben, *Signatura rerum: Sobre el método*. Trad. de Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso. Barcelona, Anagrama, 2010.

[13] Itamar Even-Zohar, "Polysistem Studies", in *Poetics Today*, 11, 1. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1990, pp. 1-298.

mica dei confini flessibili, permeabili e instabili ci permette di vedere la relazione dialettica tra i due poli di due culture letterarie. In questo modo, la traduzione si rivela uno strumento di grande importanza per la riflessione sul fenomeno letterario. Per Gnisci la letteratura –e, di conseguenza, la traduzione– è un fenomeno globale e transculturale, che guarda i mondi in cui è concepita.[14] Tale concezione è guidata dal paradigma sistemico e dai suoi principi: intersoggettività, imprevedibilità e instabilità, e quindi, come dice Casanova, opera all'interno di una vera e propria Repubblica Mondiale delle Lettere.[15]

Riflettendo su questo tema, Patrice Pavis rilegge le idee di Venuti sull'invisibilità del traduttore e indica una via intermedia alla dicotomia che oppone il mantenere o l'adattare gli ideologemi e i concetti filosofici della cultura di partenza alla cultura d'arrivo; si tratta, scrive, di "muoversi tra le due culture, [di] produrre una traduzione che sia come un 'corpo conduttore' tra le due culture e che rispetti vicinanza e lontananza, familiarità ed estraneità".[16] E riflettendo su una teoria della cultura, dice che questa:

> [...] non saprebbe costituirsi senza l'ausilio di una teoria del sociale e dell'ideologia, quindi del rapporto tra sovrastrutture e infrastrutture: in effetti, la cultura è "il risultato di continue negoziazioni tra il mondo esterno, negoziazioni attraverso le quali si afferma, come un orizzonte, un'identità che non può essere definita se non come creazione continua. La cultura non può essere concepita se non come conseguenza dell'azione sociale e delle interazioni con la società globale". Ancora una volta, vediamo la necessità di non separare sociologia e antropologia.[17]

[14] Armando Gnisci, *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano, Mondadori, 1999.

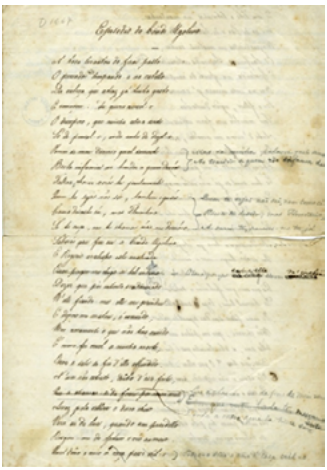
[15] Pascale Casanova, *A República Mundial das Letras*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

[16] "Consiste em transigir entre as duas culturas, em produzir uma tradução que seja como um 'corpo condutor' entre as duas culturas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza" (Patrice Pavis, *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 147).

[17] "Não saberia constituir-se sem a ajuda de uma teoria do social e da ideologia, portanto, da relação das superestruturas e da infraestrutura: com efeito, a cultura é 'o resultado de negociações contínuas entre o mundo exterior, negociações por meio das quais afirma-se, como um horizonte, uma identidade que não se pode definir a não ser como

Queste riflessioni di Pavis si aggiungono a quelle di Gideon Toury, per il quale le culture ricorrono alla traduzione come mezzo per colmare lacune, svolgendola sulla base di norme concepite per soddisfare determinati bisogni della propria cultura ricevente e dei suoi membri; si mostra così l'importanza dell'interdisciplinarità tra traduzione e cultura nello studio e la pratica della traduzione letteraria.[18]

La Divina Commedia rappresentata da Dom Pedro II



D 1067

Episódio do Conde Ugolino

A boca levantou do feroz pasto
O peccador limpando-a no cabello
Da cabeça que atras já tinha gasto.
E começou: "tu queres revivel-o
O desespero, que minha alma sente
Só de pensal-o; inda antes de dizel-o.
Porem se meu discurso qual semente
Brota infâmia ao traidor a quem devóro
Fallar; chorar verás tu juntamente
Quem tu sejas não sei, também ignoro
Como desceste cá; mais Florentino
Se te ouço, em te chamar não me demoro
Saberás que fui eu o Conde Ungolino
E Rogério arcebispo este malvado
Ouve porque me chego a tal inclino + Ouve porque ~~me chego~~ sobre elle assim m'inclino ~~??????~~
Dizer que por intento o seu damnado
N'elle fiando-me elle me prendeu
E depois em matou, é excusador;
Mas certamente o que não tens ouvido
É como foi cruel a minha morte;
Ouve e sabe se fui delle offendido.
N'um vão estreito, dentro desse forte,
~~Que a chamar-se da fome a mim veio~~
Assaz pela soleira o disco cheio
Vira eu da lua, quando um pesadello
Rasgou-me do futuro o véo ao meio
Qual dono e amo à caça posso crêl-o) Podia-o dono e amo à caça crêl-o

Mas se minha palavra qual semente
Ao traidor a quem são infamias dá

Quem tu sejas não sei, nem como cá
Podes-te tu descer, mas Florentino,
Ao ouvir-te , pareces-me tu já

Que a chamar-se da fome a mim veio
~~+ E em que ???? ???? ???? mesquinha sorte~~
E onde a outrem aguarda triste sorte

Fig. 1. Manoscritto di Dom Pedro II della traduzione dell'episodio del conte Ugolino (versione 1, foglio 1r) affiancata dalla trascrizione diplomatica.

Le traduzioni di Dom Pedro II della *Divina Commedia* furono pubblicate nel libro di poesia e traduzioni del Monarca, nel 1889, ma non se ne conosce con certezza la data di produzione. È probabile che le abbia fatte

criação contínua. A cultura não pode ser concebida senão como consequência da ação social e de interações com a sociedade global'. Ainda uma vez, vemos a necessidade de não separar sociologia e antropologia" (P. Pavis, *op. cit.*, p. 149, *apud* Dominic Schnapper, "Modernité et acculturations", *Communications*, 43. Seuil, 1986, p. 151).

[18] Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1995.

prima del 1859, periodo in cui riappare il suo diario.[19] Di sicuro le realizzò prima del 1869, poiché, nel maggio di quell'anno, l'attrice italiana Adelaide Ristori, in una serata organizzata dall'Imperatore, recitò brani della *Divina Commedia*, gli episodi di Francesca da Rimini e del conte Ugolino, che l'Imperatore conosceva a memoria, dato il suo lavoro di traduzione.

Un'altra importante indicazione fu la pubblicazione, nel 1843, del libro *Ramalhete poético do parnaso italiano*, di Luiz Vicente De Simoni, medico italiano e il primo traduttore di Dante in Brasile. Il libro è un omaggio al matrimonio di Dom Pedro con la principessa italiana Tereza Cristina e contiene le uniche traduzioni in portoghese brasiliano di questi due episodi precedenti a quelle dell'Imperatore.

RAMALHETE POETICO
DO
PARNASO ITALIANO,
OFFERECIDO
A SS. MM. II.
O SENHOR D. PEDRO SEGUNDO,
IMPERADOR DO BRAZIL,
E
á Senhora D. Thereza Christina Maria,
IMPERATRIZ, SUA AUGUSTA ESPOSA,
NA OCCASIAÕ DO SEU FAUSTISSIMO CÔNSORCIO;
PELO
Dr. Luiz Vicente De Simoni,
E
pelos Subscriptores que concorrêrão para se dar á luz esta pequena collecção de Trechos de alguns dos melhores Poetas Italianos, homeometricamente vertidos.
RIO DE JANEIRO.
1843.

Fig. 2. Copertina del libro *Ramalhete poético do parnaso italiano*, di Luiz Vicente De Simoni, 1843.

Lo studio del processo creativo della traduzione del Monarca ha rivelato alcuni fatti interessanti. Uno di questi è che il manoscritto della traduzione dell'episodio del conte Ugolino ottenuto dal Museo Impe-

[19] *Cf.* Dom Pedro de Alcântara, *Diário do Imperador D. Pedro II, 1840-1890*. Organização de Begonha Bediaga. Petrópolis, Museu Imperial, 1999.

riale non è l'unico. Questa conclusione si basa sulla comparazione del manoscritto che contiene la traduzione dell'episodio di Francesca da Rimini. Come si può vedere dalle immagini, in quest'ultimo l'intensità delle cancellature lo distingue dal manoscritto del conte Ugolino, in cui si può vedere un tentativo di traduzione sulla sinistra del foglio, quasi senza cancellature e con qualche correzione alla sua destra.

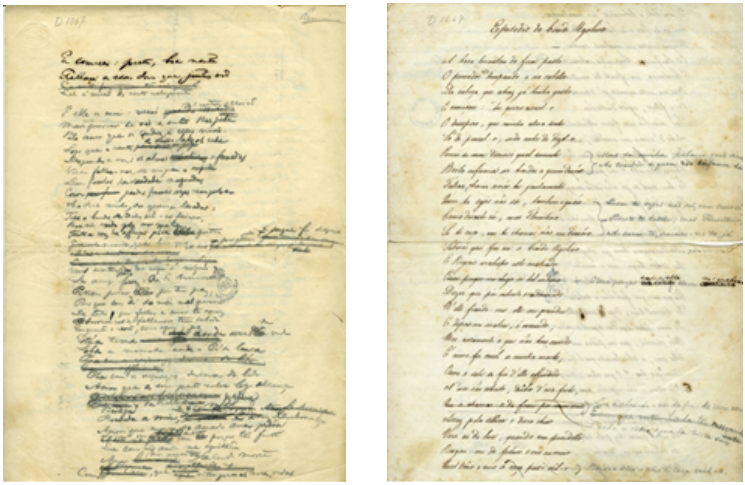


Fig. 3. Manoscritti di Dom Pedro II della traduzione degli episodi di Francesca da Rimini e del conte Ugolino, entrambi riferiti alla versione 1, foglio 1r.

Un'altra rivelazione di questo studio mostra gli errori della stampa del 1889[20] e, soprattutto, dell'edizione del 1932, quest'ultima organizzata da Medeiros e Albuquerque.[21] Questi errori ostacolarono la ricezione dell'opera letteraria dell'Imperatore. Una terza rivelazione molto interessante è il sospetto suscitato dal confronto della versione pubblicata nel 1889, fino ad oggi considerata il testo definitivo, con il manoscritto che Dom Pedro inviò all'attrice Ristori, nel 1869.

[20] *Cf.* Dom Pedro de Alcântara, *Poesias (originais e traduções)*. Petrópolis, Typ. Do Correio Imperial, 1889.
[21] *Cf.* Dom Pedro de Alcântara, *Poesias Completas de D. Pedro II*. Río de Janeiro, Editora Guanabara, 1932.

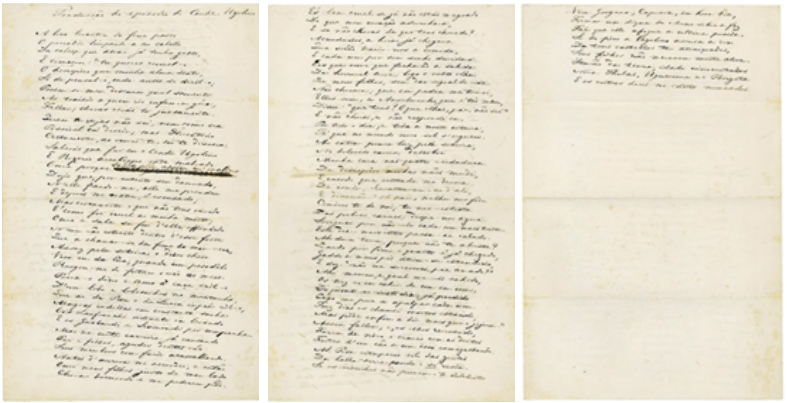


Fig. 4. Manoscritto di Dom Pedro II della traduzione dell'episodio del conte Ugolino inviato all'attrice Adelaide Ristori, nel settembre 1869 (Museo Biblioteca dell'Attore, Gênova).

La loro analisi comparativa ha generato dubbi su quale di questi due testi rappresenterebbe realmente la volontà autoriale dell'Imperatore. Il manoscritto dell'episodio del conte Ugolino inviato alla Ristori, archiviato presso il Museo Biblioteca dell'Attore, di Genova, presenta molte differenze con il testo pubblicato nel 1889. Le tracce trovate indicano che è stato scritto prima: per questo motivo, il manoscritto Ristori, e non il testo del 1889, rappresenterebbe l'ultima volontà autoriale in quanto stesura finale della traduzione dell'episodio.

Dom Pedro aspirava all'immagine di un monarca moderno, sostenitore delle scienze e delle arti e uomo impegnato nel loro studio e sviluppo. Era fondamentalmente dedicato alla costruzione di una cultura brasiliana capace di essere all'altezza del cosmopolitismo delle nazioni che formavano il centro dinamico del capitalismo e costituivano il nucleo principale della Repubblica Mondiale delle Lettere. Governare, scrivere, tradurre, viaggiare, ecc. erano compiti finalizzati a questo sforzo. Costruire l'immagine di un uomo-governatore erudito era costruire l'immagine di un Brasile moderno.

La dimensione dell'importanza di Dante nella vita di Dom Pedro può essere compresa grazie al seguente passo narrato da Calmon, quan-

do, in esilio, poche ore dopo la morte dell'imperatrice Tereza Cristina, fu trovato dall'amico Visconde de Ouro Preto, nella sua stanza, leggendo con la testa tra le mani:

> Una pausa [...], che accentuava lugubremente il tono del dialogo, dava loro l'impressione della vertigine. Fu l'Imperatore a interromperla per indicare il titolo del libro: la *Divina Commedia*. All'improvviso, un lampo di luce si aprì nella sua mente. La sua voce proruppe in un flusso di parole erudite: e parlò "con strana vivacità" del poema, del pensiero di Dante, dei suoi simboli, della sua eterna bellezza. Ouro Preto e suo figlio lo ascoltarono contriti. Si fermò.[22]

La Divina Commedia rappresentata da Mitre

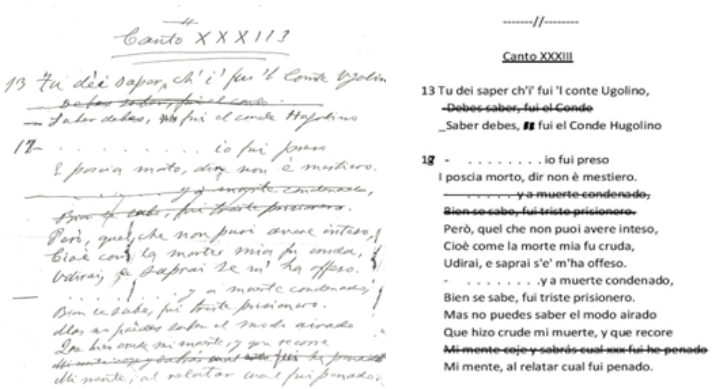


Fig. 5. Manoscritto di Bartolomé Mitre della traduzione dell'episodio del conte Ugolino (versione 4, foglio 1r), affiancata dalla trascrizione diplomatica.

[22] "Uma pausa [...], que acentuava lugubremente o tom do diálogo, deu-lhes a impressão das vertigens. Foi o Imperador que a interrompeu, para indicar o título do livro: a *Divina Comédia*. Abriu-se-lhe de repente um clarão no espírito. A voz desatou-se-lhe, num fluxo de palavras eruditas: e falou 'com estranha vivacidade', do poema, do pensamento de Dante, dos seus símbolos, da sua beleza eterna. Ouro Preto e o filho ouviam-no contritos. Parou" (Pedro Calmon, *A Vida de Pedro II, o Rei Filósofo*. Río de Janeiro, Bibl. do Exército, 1975, p. 289).

In Argentina, dopo l'indipendenza, i letterati iniziarono un progetto di costruzione di una letteratura nazionale. Ispirato dal movimento romantico, Mitre iniziò la sua traduzione della *Divina Commedia* in questo contesto politico-letterario, nello stesso tempo in cui la nazione cercava di superare le sue difficoltà organizzative.

Il suo contatto con Dante avviene all'età di diciassette anni, a Montevideo. Mitre fu il primo traduttore del Río de la Plata a trasporre la *Divina Commedia* nella sua interezza. Nel paragrafo successivo, Mitre rivela la profondità della sua ammirazione per il poeta fiorentino:

> [...] Dante è il poeta dei poeti, l'ispiratore dei saggi e dei pensatori moderni, nonché il terreno morale della coscienza umana nei suoi ideali. Carlyle ha detto che la *Divina Commedia* è, in fondo, il più sincero di tutti i poemi, che, nascendo dal profondo del cuore e dalla coscienza dell'autore, è penetrato attraverso molte generazioni nei nostri cuori e nelle nostre coscienze.[23]

Mitre era un creatore di rappresentazioni, una caratteristica che si può percepire nei decenni in cui tradusse la *Divina Commedia*. In un primo momento, lo spostamento linguistico che operò, scegliendo di tradurre l'italiano trecentista attraverso lo spagnolo dei poeti castigliani del XV secolo, causò straniamento nei lettori, pur dimostrando il potere della lingua. Più tardi la rese sempre più accessibile al lettore medio, riadattando la traduzione nello stesso tempo in cui la nazione si consolidava.

Il Presidente scrisse un importante trattato sulla traduzione noto come *Teoría del traductor* (1922). In essa affermava di essere un sostenitore della traduzione letterale, sia nella forma che nel contenuto, e sosteneva che l'ideale della traduzione delle opere canoniche consiste nel mantenere il contenuto dell'originale –anche quando il testo e il traduttore sono diacronicamente distanti–, rispettando lo stile dell'autore

[23] "Dante es el poeta de los poetas, el inspirador de los sabios y de los pensadores modernos, a la vez que el pasto moral de la conciencia humana en sus ideales. Carlyle ha dicho, que la *Divina Comedia* es, en el fondo, el más sincero de todos los poemas, que salido profundamente del corazón y de la conciencia del autor, ha penetrado al través de muchas generaciones en nuestros corazones y nuestras conciencias". (Bartolomé Mitre, "Teoría del traductor", in Dante Alighieri, *Divina Comedia*. Buenos Aires, Centro Cultural "Latiunt", 1922, pp. XVI-XVI).

ed evitando l'inutile e fastidiosa impressione che si tratti di un'opera tradotta. Si oppose così alla corrente francese delle *belles infidèles*, che proponeva la nazionalizzazione delle traduzioni, preservando il contenuto del testo originale, cioè il principio della fedeltà allo spirito piuttosto che alla lettera.[24]

Tuttavia, la sua posizione di difensore della traduzione letterale non gli impedì di realizzare, nella sua versione della *Divina Commedia*, in alcune terzine, una traduzione con una certa distanza dall'originale. Nella terzina che segue, ad esempio, Mitre cambia il significato del verso 81 dell'episodio del Conte Ugolino togliendo l'allusione alle città vicine a Pisa e si limita a dire che il castigo arriva lentamente. Anche Dom Pedro, nel verso 79 di questa terzina, aggiunse a "vituperio" l'aggettivo "vile", aumentando la gravità dell'atto commesso dagli abitanti della città di Pisa (vergogna infame).[25]

vv	Dante Alighieri	Bartolomé Mitre (1922)	Dom Pedro II (1889)
81	Ahi Pisa, vituperio de le genti del bel paese là dove 'l sì suona, poi che i vicini a te punir son lenti,	i ¡Ay! ¡Pisa, vituperio de la gente, del bello país en donde el *sí* se entona! Pues que el castigo viene lentamente,	Ah Pisa, vitupereo viu das gentes Da bella terra, aonda o si resôa, Se os visinhos não punem-te indolentes,

Un fatto molto interessante si è verificato nell'ultima terzina dell'episodio del Conte Ugolino. Oltre a non mantenere l'ordine dei versi, Mitre ampliò la terzina nell'edizione del 1889, aggiungendovi un verso. Un'equazione che abbandonò nelle edizioni successive.

[24] B. Mitre, "Teoría del traductor, en *op. cit*., p. VII.
[25] *Cf.* R. Daros, *op. cit*., p. 293.

vv	Ed. del 1889	Ed. del 1891	Ed. del 1893, 1894, 1897 e 1922	Testo di Partenza/ Dante Alighieri
90	Oh Nueva Tebas! como has olvidado Que la crueldad á la injusticia agrava! A Hugo y Brigata, y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba	¡Que á Hugo y Brigata y á los que he cantado, Su juvenil edad los amparaba ¡Oh Nueva Tebas! como has olvidado	¡Que á Hugo y Brigata y ambos que he cantado, Su edad temprana, inculpas declaraba ¡Oh Nueva Tebas de crueldad traslado!	Innocenti facea l'età novella, novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata e li altri due che 'l canto suso appella.

Queste aggiunte e cambiamenti di significato costituiscono un importante segno autoriale, perché i traduttori intervengono sul testo.[26] Le cinque edizioni della *Divina Commedia* promosse dallo stesso Mitre e le correzioni autografe da lui apportate nell'ultima, che sboccò nella pubblicazione del 1922, rivelano le caratteristiche di un traduttore metodico e irrequieto, tanto da non essere mai pienamente soddisfatto del risultato del suo atto di traduzione. Guardando la propria scrittura e confrontandola con quella di Dante, si muoveva continuamente nella discontinuità della scrittura, alla ricerca di un migliore risultato semantico ed estetico e, se fosse vissuto più a lungo, avrebbe probabilmente apportato altri cambiamenti, lasciando aperta la sua opera per tutto il tempo che fosse necessario.

Mitre inviò a Dom Pedro una copia personalizzata della sua edizione dell'*Inferno* in modo che potesse dargli la sua opinione.

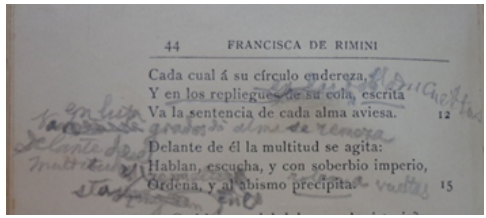
[26] La tabella diacronica qui riportata si trova in R. Daros, *op. cit*., p. 284.

Fig. 6. Copertina dell'edizione del 1889 della traduzione di Bartolomé Mitre dell'*Inferno*, inviata a Dom Pedro II.

L'Imperatore gli restituì la copia con una serie di note scritte di suo pugno, dalla lode alla critica tecnica e persino teorica. Qui alcuni esempi di annotazioni:

Parola ripetuta (p. 24).
Non volevo migliorare Dante nella mia traduzione (p. 63).
Sarebbe meglio tradurre con la semplicità dell'originale. (p. 63).
Hai ragione (p. 67).
Avrei più rispetto per Dante (p. 70).
Perché queste trasposizioni? Onorate l'altissimo poeta! (p. 70).
Non mi sembra una buona traduzione (p. 75).
L'idea non è nell'originale (p. 87).

A volte, l'Imperatore cancellava i versi come se volesse correggerli. Tale movimento può essere visto nella seguente immagine, in cui propone dei cambiamenti destinati ad avvicinare il testo di Mitre all'originale di Dante. Alcuni di essi sono stati incorporati dal Presidente.



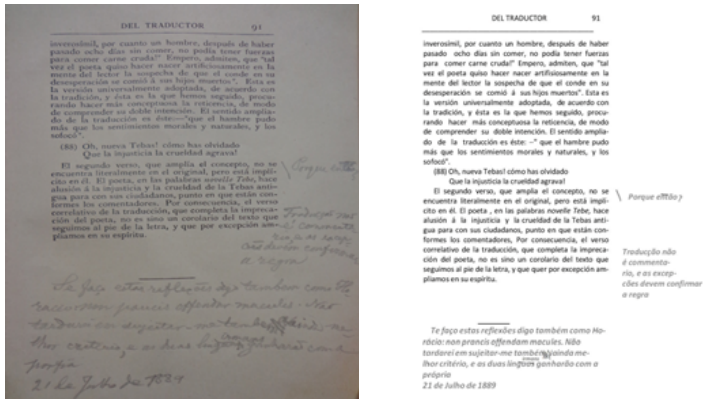
44 FRANCISCA DE RIMINI

Cada cual á su círculo endereza,
Y en los repliegues de su cola, escrita
Va la sentencia de cada alma aviesa. 12

Delante de él la multitud se agita:
Hablan, escucha, y con soberbio imperio,
Ordena, y al abismo precipita. 15

Fig. 7. Note di Dom Pedro II sulla copia dell'edizione del 1889 della traduzione di Mitre dell'*Inferno*. (p. 44)

Anche se Dom Pedro non ha scritto un trattato teorico sulla traduzione, come fece Mitre, tra i suoi appunti si può notare la sua preferenza per un modello di traduzione più letterale. Sulla pagina 87, ad esempio, valuta la strategia di Mitre chiedendo: "Perché non tradurre letteralmente?" E nella pagina 91, l'Imperatore dice che la "traduzione non è un commento".



DEL TRADUCTOR 91

inverosímil, por cuanto un hombre, después de haber pasado ocho días sin comer, no podía tener fuerzas para comer carne cruda!" Empero, admiten, que "tal vez el poeta quiso hacer nacer artificiosamente en la mente del lector la sospecha de que el conde en su desesperación se comió á sus hijos muertos". Esta es la versión universalmente adoptada, de acuerdo con la tradición, y ésta es la que hemos seguido, procurando hacer más conceptuosa la reticencia, de modo de comprender su doble intención. El sentido ampliado de la traducción es éste:—" que el hambre pudo más que los sentimientos morales y naturales, y los sofocó".

(88) Oh, nueva Tebas! cómo has olvidado
Que la injusticia la crueldad agrava!

El segundo verso, que amplía el concepto, no se encuentra literalmente en el original, pero está implícito en él. El poeta, en las palabras *novelle Tebe*, hace alusión á la injusticia y la crueldad de la Tebas antigua para con sus ciudadanos, punto en que están conformes los comentadores. Por consecuencia, el verso correlativo de la traducción, que completa la imprecación del poeta, no es sino un corolario del texto que seguimos al pie de la letra, y que por excepción ampliamos en su espíritu.

Te faço estas reflexões digo também como Horácio: non francis offendam macules. Não tardarei em sujeitar-me também ainda melhor critério, e as duas línguas ganharão com a própria
21 de Julho de 1889

Porque ellão y

Traducção não é commentario, e as excepções devem confirmar a regra

Fig. 8. Note di Dom Pedro II sulla copia dell'edizione del 1889 della traduzione di Mitre dell'Inferno. (p. 91), affiancata dalla trascrizione diplomatica.

Come risultato dell'analisi di questo materiale, possiamo evidenziare quattro fenomeni: il primo illustra il grado d'impegno politico-culturale dei due governanti nel gigantesco compito di costruire un'identità nazionale per i loro paesi; il secondo riguarda la serietà con cui si dedi-

carono all'attività letteraria e l'influenza dell'impegno politico in questo atto; il terzo è la delucidazione del pensiero teorico di Dom Pedro sulla traduzione; il quarto mostra Dom Pedro come un *metatranslator*, un *metatraduttore* in quanto, oltre alla sua traduzione in portoghese, collaborò con la traduzione spagnola di Mitre.

Detto questo, possiamo sostenere che con le loro rappresentazioni di Dante entrambi speravano d'influenzare gruppi e persone nei loro rispettivi paesi. Non in modo indipendente, come prodotti isolati, ma considerando che l'analisi della funzione che un'opera letteraria può svolgere deve partire da una realtà socio-culturale più ampia e che, quindi, il testo è inserito in un contesto. Lo scrittore e la sua scrittura, cioè il suo discorso stampato, sono inseriti in un contesto in cui agiscono altri (scrittori e non) che formulano discorsi (stampati o non) e che spesso possono essere in dissenso con la sua voce.

Entrambi hanno preso in prestito l'immagine e la voce di Dante affinché i loro ideali fossero più facilmente accettati. Quegli ideali richiedevano la costruzione di segni identitari e culturali che sostenessero il progetto di nazione per il quale ciascuno militava: Dom Pedro, articolando un discorso sul passato e sul presente del Brasile da cui emergeva un paese monumentale; Mitre, costruendo una narrazione storica, poiché era consapevole che organizzare il discorso sulla storia della patria era fondamentale per organizzare il discorso del suo progetto nazionale.

In questo modo, la costruzione discorsiva dei due protagonisti ha incorporato, attraverso la voce del poeta, gli echi dell'identità linguistica e letteraria che ha ispirato l'unità italiana. Entrambi cercarono anche riconoscimento nella letteratura mondiale, inviando le loro traduzioni a istituzioni e intellettuali di vari paesi, per generare un movimento dall'esterno verso l'interno: il riconoscimento internazionale aiutava a costruire l'immagine della nazione all'estero e così conferiva loro un'autorità che aiutava la ricezione dei loro discorsi nello spazio nazionale.

La distanza temporale che separa Dante da Mitre e Dom Pedro non ci impedisce di evidenziare le somiglianze tra questi tre personaggi: erano leader nei rispettivi paesi e condividevano il gusto per l'arte e la letteratura. Le loro vite sono state segnate da eventi politici e questi hanno

influenzato le loro opere. Tutti vissero l'esilio, Dante e Dom Pedro senza mai tornare alla loro terra natia. Le traduzioni di Dante realizzate da Bartolomé Mitre e Dom Pedro hanno promosso l'incontro di tre nazioni alla ricerca di un'identità nazionale: Brasile, Argentina e Italia. Tutte e tre, in misura maggiore o minore, trassero da Dante un'ispirazione estetica, teorica e politica per i loro obiettivi.

Così, il Dante del Risorgimento segnò il movimento politico-culturale di Dom Pedro e Mitre e questo contatto, attraversando il *continuum* del processo di creazione nell'atto della traduzione, ha costruito il Dante sudamericano.

Dante, insomma, fu incorporato in una strategia che aveva come uno dei suoi pilastri fondamentali l'uso della creazione letteraria per la costruzione di miti identitari che funzionassero come narrazioni fondanti di una cultura nazionale postcoloniale. In questo modo, le rappresentazioni del poeta fiorentino di Dom Pedro II e Mitre, così come la presenza e la firma di Dante nelle opere di un numero significativo di studiosi di entrambi i paesi, hanno fondato l'immagine contemporanea dell'altissimo poeta nella parte meridionale del continente americano.

L'analisi, svelando e confrontando i momenti del processo creativo dei due traduttori,[27] mostra che questo non è lineare, ma discontinuo, ellittico, permeato da momenti di effervescenza e interruzioni nel flusso della creazione, da dubbi e tentativi, avanzamenti e passi indietro, esitazioni e decisioni, riletture e riscritture che si succedono fino al momento in cui l'autore decide di fissare il testo ed esternare il suo pensiero.

La traduzione, creando un nuovo discorso a partire da un testo preesistente, suscita confronti e questo comparativismo può mettere fianco a fianco due o più autori, di uno o più sistemi letterari, che in modo sincronico e diacronico possono essere messi in relazione nella prospettiva di un'analisi genetica comparativa dei processi creativi.

[27] *Cf.* il capitolo 4 di Romeu Daros, *op. cit*.

♦ Perspectivas críticas sobre la obra dantesca ♦

“Donna m’apparve”. Beatrice e Maria nell’arte di Botticelli

Angela Patrono
Università di Firenze

“Vergine madre, figlia del tuo Figlio” (*Par*. XXXIII, 1). Assurge a titolo di emblema l’inconfondibile *incipit* della toccante preghiera rivolta a Maria da San Bernardo, che apre l’ultimo canto del *Paradiso* dantesco. Tali parole sono impresse in un’iscrizione sullo scalino del trono su cui siede la Vergine nella *Pala di San Barnaba* di Sandro Botticelli. L’opera, risalente agli anni ottanta del Quattrocento e oggi conservata agli Uffizi, venne realizzata per la chiesa di san Barnaba, fatta edificare a partire dal 1322 in ricordo delle vittorie fiorentine sui senesi ricorrenti nel giorno del santo apostolo, tra cui la vittoria guelfa del 1289 nella battaglia di Campaldino a cui partecipò lo stesso Dante.[1] Nella pala in questione, i rimandi danteschi si fondono con il tema mariologico in una sintesi elegante e solenne. Ma l’iscrizione con il primo verso di *Paradiso* XXXIII, oltre alla popolarità dell’orazione dantesca nella devozione mariana del tempo, denota la profonda venerazione che Botticelli nutriva per Dante.[2]

[1] Per indicazioni storiografiche sulla chiesa di San Barnaba e sull’opera botticelliana, *cf*. Alessandro Cecchi, *Botticelli*. Milano, Federico Motta Editore, 2008, pp. 242-254.

[2] Numerosi sono gli aneddoti narrati a tal proposito dal Vasari nelle *Vite*. Il biografo afferma che Botticelli, dopo aver terminato gli affreschi della Cappella Sistina a Roma, “se ne tornò subitamente a Fiorenza. Dove per essere persona sofistica comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò di molto tempo; per il che non lavorando, fu cagione di infiniti disordini alla vita sua” (Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*. A cura di Luciano Bellosi, Aldo Rossi. Torino, Einaudi, 2015, p. 477).

L'opera degli Uffizi si situa cronologicamente a metà strada tra due snodi fondamentali per comprendere il nesso tra Botticelli e Dante: il primo consiste nei disegni forniti dall'artista per le incisioni di Baccio Baldini che corredavano la prima edizione a stampa della *Commedia*, edita a Firenze nel 1481 con il commento di Cristoforo Landino; il secondo riguarda le opere oggetto della presente trattazione, ossia le illustrazioni realizzate negli anni novanta del Quattrocento da Sandro Botticelli per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici,[3] ritenute dall'Anonimo Magliabechiano "cosa maravigliosa".[4] Attualmente, dal *corpus* originario sono pervenute novantadue pergamene superstiti: sette sono custodite nella Biblioteca Apostolica Vaticana e le restanti ottantacinque nel Kupferstichkabinett di Berlino.[5] Qui il linearismo botticelliano, connotato da una pregnante mistica visiva, riesce a toccare vette di lirismo grafico e incanalare l'"alta fantasia" (*Par*. XXXIII, 142) dantesca. Si potrebbe dire che Botticelli sia riuscito a comporre un vero e proprio poema per immagini, intraprendendo assieme all'Alighieri un percorso, insieme intellettuale e spirituale, di elevazione verso l'Empireo.[6]

L'aneddoto successivo mostra Botticelli accusare per burla un amico di eresia davanti agli Otto –la magistratura dell'epoca– sostenendo che questi aveva l'opinione degli Epicurei, ossia che l'anima morisse insieme al corpo. Una volta interrogato, venuto a sapere che l'accusatore era Sandro, l'amico asserì: "Egli è vero che io ho questa opinione dell'anima sua, ch'è bestia, e bene è egli eretico, poi che senza lettere comenta Dante e mentova il suo nome invano" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, p. 477). Nella seconda edizione delle *Vite*, datata 1568, il Vasari riporta che l'accusa fu mossa davanti al Vicario, *cf*. Umberto Baldini, *Botticelli*. Firenze, Edizioni d'Arte Il Fiorino, 1988, p. 115.

[3] *Cf*. Francesca Migliorini, "Botticelli's illustrations for Dante's Comedy: some considerations on form and function", in Gert Jan Van Der Sman e Irene Mariani, eds., *Sandro Botticelli (1445-1510) Artist and Entrepreneur in Renaissance Florence*. Firenze, Centro Di, 2015, pp. 157-158.

[4] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms Magliabechiano XVII 17, fol. 84r.

[5] Per le vicende legate all'acquisizione delle pergamene berlinesi, *cf*. Dagmar Korbacher, "'I am very, very happy that we have it': Botticelli's Dante and the Hamilton Collection at the Kupferstichkabinett", in Dagmar Korbacher, ed., *Botticelli and Treasures from the Hamilton Collection*. London, Paul Holberton Publishing, 2016, pp. 14-23.

[6] L'adesione personale di Botticelli al viaggio dantesco si evince altresì dall'illustrazione di *Par*. XXVIII. La scena si svolge nel nono cielo (Primo Mobile) con l'introduzione delle nove gerarchie degli angeli in base alla classificazione di Dionigi l'Areopagita. Nell'ordine più basso, il quarto angelo da sinistra regge una tavoletta sulla quale è scritto "Sandro di Mariano". Si tratta della firma del pittore, suggello ideale alla grande opera dell'illustrazione della Divina Commedia.

Esaminando i tratti salienti delle pergamene, si evince come i disegni dell'*Inferno*, con il loro *horror vacui*, trasmettano il caotico tormento di cui è intrisa la cantica; nel *Purgatorio* predomina invece una spazialità ariosa che convoglia il senso di quiete e speranza dei versi danteschi. Per il *Paradiso* urge un doveroso distinguo: le illustrazioni per la terza cantica sono essenziali, con accenti astrattizzanti che rievocano la pienezza della beatitudine e un profondo slancio verso il trascendente.

Ed è proprio nei disegni del *Paradiso* che Botticelli tocca l'apice della sua poetica visiva, presentando Dante e Beatrice colti in un intenso dialogo spirituale. I due personaggi si muovono fluttuanti in un'atmosfera eterea e ultraterrena, spesso racchiusi in un cerchio che simboleggia la sfera celeste oggetto del canto in questione e, per estensione, l'eternità divina. La loro interazione è costituita da una prossemica "parlante" e da sguardi allusivi che scandiscono i loro moti dell'animo, esprimendo un'affettività viva e profonda.

L'esperienza mistica di Dante nel regno dei beati non può prescindere dalla figura di Beatrice: l'amore terreno si è sublimato nell'ineffabile amore divino; la "gentilissima" della *Vita Nuova* è diventata una guida sapienziale, emblema della grazia rivelata, che rende le verità teologiche intelligibili al poeta. Anche la Beatrice botticelliana è un'insegnante materna, accogliente, che dischiude a Dante i misteri celesti con una mimica espressiva e ricca di empatia.[7] Frequentemente, come nelle illustrazioni di *Par.* IX, *Par.* XIV e *Par.* XVIII, si notano Dante e Beatrice compiere lo stesso gesto, come a immedesimarsi l'uno nell'altro.[8] Tale rispecchiamento empatico nella prossemica è riscontrabile anche in celebri dipinti mariani di Botticelli.[9] Un esempio lampante è la *Madonna*

[7] Sul linguaggio non verbale di Dante e Beatrice, in particolare sulla gestualità delle mani e delle dita, *cf*. Cornelia Klettke, "Disegnare gli spazi del limite del Paradiso di Dante: Botticelli tra immaterialità, trasumanar e alta fantasia", in C. Klettke, ed., *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, pp. 265-266.

[8] Lo stesso Dante, infatti, nel *Paradiso* adopera i neologismi verbali "inluiarsi" (IX, 73), "intuarsi" (IX, 81), "inmiarsi" (IX, 81), "inleiarsi" (XXII, 127), per indicare la totale compenetrazione in un'altra entità, sia essa umana o divina.

[9] Per un *excursus* sull'iconografia mariana nelle opere di Botticelli, *cf*. Alessandra Galizzi Kroegel, "La figura di Maria nell'arte di Botticelli", in Daniel Arasse, Pierluigi De Vecchi e Jonathan K. Nelson, eds., *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Milano, Skira, 2004, pp. 55-67.

del Libro del Museo Poldi Pezzoli di Milano: qui la comunione di intenti e affetti tra Madre e Figlio è ravvisata in un dialogo simbiotico che trascende le parole. Il tutto è giocato sui delicati codici del linguaggio delle mani, sempre protagoniste e "parlanti" nei dipinti di Botticelli: si pensi all'*Annunciazione di Cestello* degli Uffizi, dove le mani dell'Arcangelo Gabriele e di Maria si cercano, sospinte verso l'incontro da un'energia magnetica, una coreografia sospesa al crocevia tra umano e divino.

D'altro canto Beatrice, al pari di Maria, è intermediaria tra cielo e terra, veicolo delle verità rivelate; è attraverso la sua bellezza salvifica, sublimata dall'amore, che il pellegrino Dante può ascendere all'Empireo e giungere a Dio. Nelle opere di Botticelli, in concordanza con il testo dantesco, è evidente l'affinità tra le due figure femminili: Maria è la perfetta mediatrice tra Dio e l'umanità, così come Beatrice, "dolce guida e cara" (*Par.* XXIII, 34), agevola il contatto tra il poeta e la dimensione del divino. Collegate da un sottile gioco di rimandi e corrispondenze, Maria e Beatrice hanno imbastito la trama dello straordinario percorso di Dante per raggiungere il Bene Supremo.[10] Come è noto, in *Inf*. II, 52-126 si apprende che Maria è stata la prima a muoversi in soccorso del poeta, suscitando l'intervento di Santa Lucia, la quale a sua volta chiederà l'aiuto di Beatrice. Quest'ultima, dal suo "beato scanno" (*Inf*. II, 112), scenderà nel Limbo per richiamare Virgilio in nome della salvezza di Dante: "amor mi mosse che mi fa parlare" (*Inf*. II, 72).

Tuttavia la Vergine, oltre a essere la prima delle "tre donne benedette" (*Inf*. II, 124) che soccorrono Dante, è anche colei che suggella idealmente l'*itinerarium mentis in deum* del poeta. Non è un caso che negli ultimi due canti del *Paradiso* Beatrice ceda il ruolo di guida a san Bernardo di Chiaravalle, "colui ch'abbelliva di Maria / come del sole stella mattutina" (*Par*. XXXI, 107-108). Il grande mistico mariano impetrerà l'aiuto della Vergine per dischiudere al poeta la visione ultima di Dio. In *Par*. XXXI, 79-90, Dante rivolge un'orazione di ringraziamento a Beatrice che di lì a poco sarà rispecchiata dall'invocazione di San Bernardo alla Vergine di *Par*. XXXIII, 1-39. Nelle due preghiere ricorrono sostantivi

[10] Sul ruolo salvifico di Maria nel viaggio dantesco e sulla sua connessione con Beatrice, *cf*. Antonio D'Elia, "La trama mariologica della Commedia e l''estasi' del pellegrino", in *Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 6. Pisa, Roma, Fabrizio Serra Editore 2006, pp. 65-93.

identici, rapportati alle qualità condivise da Beatrice e Maria: speranza, bontate, grazia, virtute, magnificenza.

Non mancano ulteriori analogie tra Maria e Beatrice. Lino Pertile traccia un'interessante analisi su significati e significanti di *Par*. XXIII, riscontrando due similitudini afferenti al campo semantico del cibo: la prima (*Par*. XXIII, 1-15), relativa a Beatrice, è quella dell'"augello, intra l'amate fronde" (*Par*. XXIII, 1), la madre-uccello che aspetta il sorgere del sole per trovare il cibo per i "suoi dolci nati" (*Par*. XXIII, 2); la seconda, relativa ai beati protesi verso Maria, è quella del bambino che tende le braccia con affetto verso la mamma dopo averne succhiato il latte (*Par*. XXIII, 121-126).[11] Sussiste pertanto una correlazione tra queste due figure femminili di primaria importanza nel percorso umano, poetico e spirituale di Dante: donne gloriose, madri, mediatrici tra umano e trascendente.

Si può pensare dunque di accostare simbolicamente Beatrice e la Vergine Maria, anche sul piano iconografico? Per tentare di rispondere al quesito, prendiamo a titolo di esempio l'illustrazione botticelliana di *Par*. VI. Il disegno non segue la scansione narrativa prevista dal canto, che si svolge nel Cielo di Mercurio, dove è Giustiniano a prendere la parola. Al contrario di altri illustratori che preferiscono soffermarsi su dettagli descrittivi ed episodici del *Paradiso*, Botticelli opta per immagini essenziali in grado di ispirare la contemplazione dell'amore ultraterreno, che tutto ingloba nella sua perfezione. È da notare che, sebbene Beatrice non venga menzionata nel canto di riferimento, Botticelli la ritrae mentre indica verso l'alto con un gesto eloquente. L'artista sceglie di rappresentare Dante e Beatrice sospesi in una sfera trascendente, in totale assenza di gravità. Le loro vesti si gonfiano e ondeggiano come sospinte da una brezza spirituale. All'interno del cerchio, i due personaggi sono circondati da fiamme che indicano le anime dei beati, trasfigurate nella luce della *caritas* divina.[12] È interessante notare che Botticelli raffi-

[11] Lino Pertile, *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*. Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 203-206.

[12] Nel regno del gaudio assoluto, l'individualità è assimilata in toto dal fuoco etereo della *caritas* perfetta. Le umane contingenze non hanno più rilevanza, la materia grossolana si dissolve. Ciò che resta è l'amore divino, puro e incondizionato, in accordo con quanto asserito da san Paolo (1

guri i beati con fattezze umane solo nelle illustrazioni di *Par*. III e IV, relative al Cielo della Luna, quello più vicino alla Terra dove risiedono gli spiriti inadempienti. In linea di massima l'artista sceglie di rappresentare gli spiriti beati come fiamme ardenti, in perfetta concordanza con il testo dantesco in cui le anime del Paradiso sono definite di volta in volta "luci", "lumi", "lucerne", "facelle", "faville", "fiamme" o "fiammelle".[13] Anche Dante e Beatrice, in illustrazioni come *Par*. VIII, *Par*. XXIII e *Par*. XXIV, partecipano di questa gloria ultraterrena nel contemplare le anime-fiamme. Una smaterializzazione che è acquisizione sapienziale, in cui la corporeità è trascesa alla luce di un'identità trasfigurata. Secondo Lino Pertile, "l'incontro di Dante con Beatrice segna il punto di passaggio dalla conoscenza piena del mondo terrestre al desiderio della realtà celeste, dall'amore terreno all'amore-carità, dal timore all'amore di Dio".[14]

Un dettaglio in particolare non sfugge alla vista: nelle illustrazioni si riscontra una disparità proporzionale tra Dante e Beatrice. La donna è infatti rappresentata di dimensioni maggiori rispetto al poeta, vincendolo in altezza e in possanza fisica. Ciò è ben evidente anche nel disegno di *Par*. IV, in cui risalta il linguaggio affettivo della comunicazione tra Dante e Beatrice attraverso "li occhi pieni/ di faville d'amor così divini" (*Par*. IV, 139-140) che provocano turbamenti nell'animo del poeta. La "gloriosa donna" (*VN* I, 2) giganteggia letteralmente sul suo devoto, così come in quasi ogni altra illustrazione del *Paradiso*. Mediante tale stratagemma grafico Botticelli applica la convenzione stilistica delle proporzioni gerarchiche, adottata fin dal Medioevo per conferire rilevanza a determinati soggetti sacri. In base a tale stilema, dunque, la "grandezza" di Beatrice rispecchia il suo valore sul piano spirituale. La donna non è solamente l'allegoria della grazia divina e della teologia rivelata; simboleggia anche il desiderio di superare la realtà contingente per ascendere all'Empireo, tappa suprema del pellegrinaggio dantesco.

Cor. 13,8). Dopo aver compiuto un percorso terreno e spirituale, le anime sono divenute "sempiterne fiamme" (*Par*. XIV, 66), interamente inglobate nella *caritas* divina.

[13] Per un'analisi sul campo semantico del fuoco e del calore nella Commedia, *cf.* L. Pertile, "L'antica fiamma: la metamorfosi del Fuoco nella Commedia di Dante", in *The Italianist, Journal of the Department of Italian Studies*, 11. Inglaterra, University of Reading, 1991, pp. 29-60.

[14] *Ibid.*, p. 44.

È da sottolineare che, nel corso della sua produzione artistica, Botticelli ha adoperato questo espediente anche per raffigurare alcune celebri Madonne.[15] Le proporzioni gerarchiche di Maria sono evidenti nella *Madonna del Padiglione* (1493 *ca*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana), dove in questo caso la Vergine si rivela Madre e mediatrice presso Dio: una *Virgo lactans* che incarna la conoscenza superiore, simboleggiata dal libro al centro della composizione, per aiutare l'essere umano, attraverso la sua materna benevolenza, a raggiungere la salvezza nel Figlio. Nella *Natività Mistica* (1501, Londra, National Gallery), la Vergine è il perno ideale della composizione, sovradimensionata rispetto agli altri personaggi. Influenzato da suggestioni savonaroliane, il dipinto è l'unico che si conosca firmato e datato personalmente dal pittore.[16] L'opera denota l'intensità del fermento mistico di Botticelli, con accenti dall'effetto visionario: al di sopra della capanna, un girotondo di angeli danza attorno a un cerchio di luce dorato. Sulla capanna spicca la presenza di tre angeli dalle vesti dai colori delle tre virtù teologali (bianco per la Fede, rosso per la Carità, verde per la Speranza), che, replicati in basso, abbracciano tre uomini.[17]

Proprio le tre virtù, "Tre donne in giro dalla destra rota" (*Purg*. XXIX, 121), in una carola aggraziata che ricorda la danza delle Tre Grazie della *Primavera*, compaiono nel disegno di *Purg*. XXX. Qui Beatrice appare sul carro trionfale, allegoria della Chiesa, nella nuvola di fiori gettatale dagli angeli, rivestita di un abito rosso fuoco (allegoria della carità), avvolta da un mantello verde (allegoria della speranza), e con il capo coperto da un velo candido (allegoria della fede). Come è noto, parafrasando il Cantico dei Cantici, uno dei ventiquattro vegliardi in processione intona per tre volte l'inno *Veni, sponsa, de Libano* (*Purg*. XXX, 11). È l'invito dello Sposo che, dopo aver lodato le bellezze della Sposa, la chiama a sé.

[15] *Cf*. A. Galizzi Kroegel, "La figura di Maria nell'arte di Botticelli", in *op. cit*., pp. 65-66.

[16] Sul legame del dipinto con le profezie millenaristiche legate all'Apocalisse, in continuità con le prediche savonaroliane, *cf*. A. Cecchi, *op. cit.*, pp. 346-350.

[17] Sull'attinenza delle figure dei tre angeli con i sermoni di Girolamo Savonarola e le profezie di Gioacchino da Fiore, *cf*. Charles Dempsey, "L'amore e la figura della ninfa nell'arte di Botticelli", in Daniel Arasse, Pierluigi De Vecchi, Jonathan Katz Nelson, eds., *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*. Milano, Skira, 2004, pp. 36-37.

Oltre all'allegoria della Chiesa comunemente riconosciuta dagli esegeti, la sposa del Cantico prefigura tipologicamente Maria, la *tota pulchra* per eccellenza, secondo una tradizione risalente a teologi del calibro di Ugo di San Vittore, come è stato giustamente evidenziato da Lino Pertile.[18] Lo studioso punta l'accento sull'acclamazione dei ventiquattro seniori in *Purg*. XXIX, 85-87: "Benedetta tue / nelle figlie di Adamo; e benedette / sieno in etterno le bellezze tue!". Parole simili a quelle con cui la Vergine viene salutata dall'Arcangelo Gabriele e da Elisabetta rispettivamente nell'Annunciazione e nella Visitazione. Ma nelle note di quel canto risuona anche l'*Ave Maria*, preghiera fondamentale della devozione alla Vergine.[19] Dunque Beatrice, incarnazione della sapienza divina e prefigurazione di Maria, si configura come l'emblema dell'anima beata che incede incontro allo Sposo-Cristo. Tuttavia, se consideriamo la valenza cristologica di Beatrice espressa fin dalle pagine della *Vita Nuova*, il richiamo può essere rivolto anche all'anima-sposa del pellegrino Dante che procede verso lo Sposo-Beatrice, in una concatenazione di piani semantici.[20] Il grifone, allegoria di Cristo dalla duplice natura, si rifletterà negli occhi di Beatrice in una mistica assimilazione:[21] è una Beatrice *alter christus*, quella che risiede nella gloria dopo aver trionfato sulla morte, per condurre il suo "fedele" (*Purg*. XXXI, 134) alla beatitudine.

La transizione dalla vita terrena a quella ultraterrena si riflette anche nell'aspetto di Beatrice: con l'approdo nell'aldilà, "bellezza e virtù cresciuta m'era" (*Purg*. XXX, 128), affermerà la stessa "gentilissima". Saranno proprio le tre virtù teologali, intonando un canto angelico, a invitare Beatrice a mostrare "gli occhi santi" (*Purg*. XXXI, 133) al pellegrino Dante. Attraverso lo sguardo di Beatrice si adempie dunque una mistica amorosa che vivifica lo spirito e conduce all'elevazione. Nel *Paradiso*, la bellezza della donna diventa sempre più splendente e sfolgorante man

[18] L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal "Cantico dei Cantici" al Paradiso Terrestre di Dante*. Ravenna, Longo Editore, 1998, pp. 57-63.

[19] *Ibid.*, pp. 55-57.

[20] L. Pertile, "L'antica fiamma...", *op. cit*., p. 44.

[21] *Cf*. C. Klettke, "Mistica del Paradiso al limite del non rappresentabile. *Par*. XXX: word-painting dantesco e disegno Botticelliano –Analisi di un intercambio mediale", in *Quaderns d'Italià*, 17. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/ Universitat de Barcelona/ Universitat de Girona y Universitat de València/ Instituto Cultural Italiano de Barcelona, 2012, pp. 117-118.

mano che si sale verso i cieli successivi, e in *Par*. XXX, 19 "si trasmoda", come affermerà iperbolicamente il poeta, per l'inadeguatezza nell'esprimere una tale ineffabilità.

La bellezza celestiale di Beatrice può inoltre stimolare un raffronto con Maria, la *tota pulchra* (Ct 4, 7) per eccellenza. In dipinti botticelliani come la *Madonna del Magnificat*, la *Madonna del Libro* o la *Madonna della Melagrana*, la Vergine è rappresentata con lo stesso tipo fisiognomico di Beatrice e financo di divinità mitologiche, come la celebre Venere degli Uffizi. Si tratta di una standardizzazione del gusto figurativo che secondo Alessandra Galizzi Kroegel si fa risalire, più che all'influsso della dottrina neoplatonica, al prototipo muliebre espletato nella lirica di stampo petrarchista, rispondente a precisi canoni estetici e oggetto di imitazione nella produzione letteraria di ambito mediceo: un ideale rispecchiato anche nella letteratura mariana che, ricalcando il tema retorico della *descriptio puellae*, si discostava ben poco dalla letteratura secolare.[22]

Un appassionato cantore della Vergine come Bernardo di Chiaravalle, nei *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, formula i suoi concetti teologici intorno al poema salomonico in un modo che risulta debitore alla letteratura cortese del suo tempo.[23] Grazie all'intercessione di San Bernardo sarà proprio Maria a concedere al pellegrino ultramondano, giunto all'approdo supremo, l'ineffabilità della visione divina. La mediazione della Vergine permette a Dante di conservare sani i suoi affetti e di fissare lo sguardo sulla sublime visione per poi poterla esplicitare attraverso la forma poetica. È Maria a volgere gli occhi da San Bernardo e a fissarli "all'etterno lume" (*Par*. XXXIII, 43). Bernardo fa cenno a Dante e sorride per invitarlo a guardare in alto, verso "l'alta luce che da sé è vera" (*Par*. XXXIII, 54).

[22] A. Galizzi Kroegel dà notizia di una vera e propria *laude* delle caratteristiche fisiche della Vergine nella tradizione letteraria mariana fin dall'epoca bizantina, per incentivarne il culto esaltandone le singole fattezze: "labbra di rosa, fronte di neve, crini d'oro", secondo un canone alquanto frequente nel petrarchismo (A. Galizzi Kroegel, "La figura di Maria nell'arte di Botticelli", in *op. cit*., pp. 60-61).

[23] Per una disamina sui punti di contatto tra la lirica delle corti provenzali e la coeva mistica religiosa dell'amore, *cf*. Mira Mocan, "'Intelletto d'amore'. La mistica affettiva in Dante", in Luca Lombardo, Diego Parisi e Anna Pegoretti, eds., *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti. Atti del convegno internazionale*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 81-101.

Attraverso gli occhi della Vergine, il pellegrino può quindi arrivare alla suprema consapevolezza, l'estasi della contemplazione di Dio.

Risulta interessante, pertanto, constatare come Botticelli raffiguri Maria nelle illustrazioni del *Paradiso* dantesco. Nel disegno per il canto XXIII, con il Trionfo di Cristo e Maria, la Vergine è rappresentata come "la coronata fiamma" (v. 119) circondata dall'arcangelo Gabriele. Anche in questo caso Maria, "lo maggior foco" (v. 90), è resa di dimensioni maggiori, mentre l'arcangelo Gabriele la cinge per incoronarla. Oltre a Dante e Beatrice, la sola sembianza antropomorfa che Botticelli illustra è il volto di Cristo, identificato nel canto con "un sol che tutte quante l'accendea" (v. 29).

Di segno diverso è l'illustrazione di *Par*. XXXII. Sul foglio sono presenti solamente tre personaggi di ridotte dimensioni abbozzati a penna: da sinistra, Maria, Cristo e l'arcangelo Gabriele. Benché nella candida rosa i beati compaiano con il loro vero volto e con fattezze umane, non più in sembianza di fiamma, nell'illustrazione essi risultano distanti, come a suggerire un desiderio trascendente, una meta celeste da perseguire e raggiungere, sebbene ancora lontana alla vista. Qui, a differenza dei canti precedenti, Dante e Beatrice non sono mostrati. Forse perché il disegno è incompiuto o forse perché rappresenta il punto di vista di Dante e quindi anche l'osservatore è invitato a contemplare, benché a distanza, il gaudio del regno dei beati. E per una sorta di *transfert* Botticelli, artista di fine sensibilità e grande cultore di Dante, segue le orme spirituali del poeta, rendendo anche il fruitore dell'opera un partecipe pellegrino nel viaggio verso l'eternità.

El enmudecimiento como pena tácita: nueva revisión al paisaje sonoro del infierno dantesco

Sharon Suárez Larios
UNAM

En la década de los ochenta del siglo xx, historiadores y antropólogos comenzaron a prestar particular atención a los sentidos. Trabajos como los de Lévi-Strauss, Johan Huzinga y Lucien Febvre fueron pioneros de los "modelos sensoriales" de Constance Classen y de la historia de los sentidos de Alain Corbin, pilares del llamado "giro sensorial",[1] cuyo propósito es observar las sensaciones como resultado de dinámicas sociales y culturales, y no como meras respuestas fisiológicas.[2] Bajo esta premisa, durante los noventa, el giro sensorial cobró importancia para los estudios de las ciencias sociales y las humanidades, por lo que se creó una subdivisión entre los diferentes sentidos –vista, oído, tacto, gusto y olfato– a fin de observar con mayor detenimiento cada una de sus manifestaciones.

De estos enfoques para el presente ensayo me interesa especialmente el "giro auditivo", al que pertenece la propuesta del paisaje sono-

[1] *Cf.* David Howes, "El creciente campo de los Estudios Sensoriales", en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6, 15. Córdoba, Argentina, Centro de Investigaciones y de Estudios sobre Cultura y Sociedad/ Centro Científico Tecnológico Conicet/ Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, agosto-noviembre, 2014, pp. 11-14. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273231878002>.

[2] *Cf.* Gisela Coronado Schwindt, "Marcas de sonoridad en la documentación sinodal y concejil del Reino de Castilla (siglos xv-xvi)", en Gerardo Rodríguez, G. Coronado Schwindt, eds., *Abordajes sensoriales del mundo medieval*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, giem, 2017, p. 130, n. 7.

ro (*soundscape*) desarrollada por el pedagogo y musicólogo canadiense R. Murray Schafer. En palabras suyas:

> Mediante el término *paisaje sonoro* nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio.[3]

Y agrega: "Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados".[4] Sin embargo, aunque todo sonido puede potencialmente formar parte de un paisaje sonoro, no quiere decir que todo sonido sea parte de uno. Por lo tanto, hay que considerar sólo aquéllos que se constituyen como marcas sonoras (*soundmark*), es decir, sonidos importantes por su frecuencia o singularidad en un determinado entorno.[5] Por supuesto, las marcas pueden ser de carácter natural o artificial, lo que permite crear una visión compleja de las relaciones entre el individuo con sus semejantes y, a la vez, con su entorno.

Identificar los paisajes sonoros permite entonces al crítico develar un lenguaje con el cual los individuos se relacionan con su realidad y, a la vez, la transforman, al otorgar a cada sonido un significado distinto, lo cual denota, como afirma Gisella Coronado, condiciones políticas, económicas, sociales, culturales, tecnológicas y naturales.[6] Tal afirmación me ha llevado a preguntarme sobre los paisajes sonoros presentes en la *Divina Commedia* y más específicamente en el *Inferno*, pues un análisis de éstos enriquecería la comprensión del texto a la luz de una serie de marcas sonoras que construyen tanto el espacio como a los personajes que interactúan con el *homo viator*, Dante.

No estoy sola en mi cuestionamento, pues desde finales del siglo pasado, con el auge del "giro sensitivo", los críticos de Dante comenzaron

[3] Raymond Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Trad. de Vanesa G. Cazorla. Barcelona, Intermedio, 2013, p. 24.
[4] *Ibid.*, p. 25.
[5] *Ibid.*, p. 28.
[6] *Cf.* G. Coronado Schwindt, "Marcas de sonoridad en la documentación sinodal y concejil del Reino de Castilla (siglos XV-XVI)", en *op. cit.*, p. 130, n. 3.

también a "agudizar su oído" para escuchar en los versos del fiorentino los *sonidos* del *Infierno*. Me refiero específicamente a la primera *cantica* porque, como han indicado Edoardo Sanguineti, Maria Ann Roglieri y Chiara Cappuccio, el *Inferno* es un lugar en donde prima la obscuridad y cuyo espacio sonoro está infestado de sonidos y ruidos confusos y dolorosos que lo alejan de la armonía musical ya presente en el *Purgatorio* y magnificada en la armonía angelical del *Paradiso*.[7] El conjunto de estas *marcas sonoras* ha sido definido entonces por los mencionados críticos como antimúsica o también "musique brute", como la llamó Arrigo Boito, quien afirmaba a principios del siglo XX que en el *Inferno* no había lugar para la música.[8]

El paisaje sonoro infernal dantesco se aleja y es incluso opuesto al canto gregoriano, a la monodia sacra y profana, y al "arte de los sonidos" medievales teorizado por Boecio.[9] Como comenta Sanguineti,[10] esto no significa que se trate meramente de un 'vacío musical' sino, justamente, de una antimúsica, de una música pervertida,[11] producto de una distorsión de los principios estéticos musicales propuestos por San Gregorio Magno para enaltecer el sentimiento religioso, cuyo objetivo puede ser incluso redentor.

A partir de estas premisas, ¿cuáles son las *marcas sensoriales* del *Inferno* que crean esta desarmonía que reta y ofende al mundo divino?, ¿cuál es el paisaje sonoro infernal llamado por la crítica antimúsica y sus diferentes representaciones?

[7] *Cf*. Edoardo Sanguineti, "Infernal Acoustics: Sacred Song and Early Song", in *Lectura Dantis*, 6. Virginia, Department of Spanish, Italian, and Portuguese, University of Virginia, 1990, pp. 69-71. <https://www.jstor.org/stable/44806754>; Maria Ann Roglieri, "Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-Music' of Dante's 'Inferno'", in *Italica*, 79, 2. Illinois, University of Illinois Press, verano de 2002, pp. 149-151. <https://www.jstor.org/stable/3655992>; Chiara Cappuccio, "Dante y Fellini: el sonido de la ciudad infernal", en *Revista de Filología Románica*, 6 (2), 25. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 92-109. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0808330096A>.

[8] Arrigo Boito, *apud* E. Sanguineti, "Infernal Acoustics: Sacred Song and Early Song", in *op. cit.*, p. 69.

[9] *Cf.* C. Cappuccio, "Dante y Fellini: el sonido de la ciudad infernal", en *op. cit.*, pp. 101-102, n. 4.

[10] *Cf.* E. Sanguineti, "Infernal Acoustics: Sacred Song and Early Song", in *op. cit.*, p. 69.

[11] M. A. Roglieri, "Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-Music' of Dante's 'Inferno'", in *op. cit.*, pp. 149-150.

En el Canto I, Virgilio describe el lugar por donde guiará a Dante:

Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco etterno;
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti
che la seconda morte ciascun grida (*Inf*. I, 112-117).[12]

El poeta latino, la voz autorizada del *Inferno* –sustituida en el paisaje sonoro armonioso del *Paradiso* por Beatrice– y al que se la ha descrito como "fioco" "per lungo silenzio" (*Inf*. I, 63), es muy claro: la primera experiencia sensorial de Dante al ingresar al *al di là* será la auditiva. De hecho, quiero señalar cómo las palabras "disperate strida" anteceden el caos sonoro en el que Virgilio y Dante se sumergirán, no sólo por lo que denotan sino también por su sonido –su ruido: una aliteración de eses impuras que se colocan justo a la mitad del endecasílabo y que armonizan con los "spiriti dolenti" del siguiente verso, conjugándolos en una unidad auditiva.

Por supuesto, no es la única vez que la experiencia auditiva antecede a la visual.[13] De tal manera, cuando Santa Lucía intercede por Dante ante Beatriz también alude primero a su oído y luego a su vista,[14] lo que muestra un elemento compositivo de la obra, que se confirma al cruzar la puerta del infierno. Apenas Dante entra al reino de "le segrete cose" (*Inf*. III, 21) recuerda: "Quivi sospiri, pianti e alti guai/ risonavan per l'aere sanza stelle,/ per ch'io al cominciar ne lagrimai" (*Inf*. III, 22-24).

[12] Cito de la edición de Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori, 2005).

[13] Tal aspecto ha sido ya señalado por Sanguineti al explicar los fragmentos escogidos en su trabajo: "I have deriberately chosen passages that are somewhat familiar even to the most casual readers. […] If we methodically reconsidered these passages, we would discover, in the Dante who roams the 'abysmal valley… containing the thunder of endless lamentations,' a traveller who uses his hears to explore to a no lesser extent than, and often before, he uses his eyes. This is a point we shall continue to emphasize. And indeed, the first impressions he underscores are usually those that come to him 'through what he hears'" (E. Sanguineti, "Infernal Acoustics: Sacred Song and Early Song", in *op. cit.*, pp. 71-72).

[14] "Non odi tu la pieta del suo pianto,/ non vedi tu la morte che 'l combatte/ su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?" (*Inf.* II, 106-108).

El primer sentido del poeta que es comprometido en el infierno es el oído, con "sospiri, pianti e altri guai" que resuenan. Nótese además que el verbo "risonare" denota el eco presente en el infierno que, a manera de pena, intensifica los dolorosos ruidos en un espacio sin estrellas, sin luz, sin la guía divina. Por otra parte, las aliteraciones de la "i" en los versos 22 y 24 los relaciona causalmente. En otras palabras, las marcas sonoras del paisaje sonoro infernal con sus vocales cerradas señalan el encierro de la prisión infernal y provocan las lágrimas piadosas de Dante.

Para aclarar la importancia del ámbito sonoro en el ingreso del infierno, Dante echa mano de la *enumeratio* y la *amplificatio*, con lo que expone el caos en el que Virgilio debe guiar al viajero mortal:

> Diverse lingue, orribili favelle,
> parole di dolore, accenti d'ira,
> voci alte e fioche, e suon di man con elle
> facevano un tumulto, il qual s'aggira
> sempre in quell'aura sanza tempo tinta,
> come la rena, quando turbo spira (*Inf*. III, 25-30).

Cual Babel a la caída de la torre, el campo auditivo del habitante infernal está saturado de "Diverse lingue" que se manifiestan en "orribili favelle,/ parole di dolore, accenti d'ira,/ voci alte e fioche, e suon di man". Se trata de una *enumeratio in crescendo* que anticipa la degradación que observará Dante en su paso por los círculos infernales.

Es evidente que el orden de los elementos que componen esta figura retórica no es aleatorio, puesto que los sonidos enlistados se aglutinan en el "tumulto", confundiéndose entre sí. De tal guisa, Dante establece una jerarquía: hay primero frases –un sistema ordenado lógica y sintácticamente–, luego palabras aisladas, exabruptos, voces que no llegan a crear un sentido como tal, pero expresan ira y dolor, y, finalmente, sonidos de manos ("suon di man"). La voz se pierde por completo y la deshumanización es inminente.

Los individuos en el infierno sólo pueden hablar cuando Virgilio o Dante lo desean, perdiendo así su derecho a la voz, a la palabra razonada,

hasta perder su humanidad totalmente, su capacidad de expresarse. De hecho, Lucifer es incapaz de emitir sonido alguno, como ya anotó Cappuccio.[15] Su boca, una vez llena de palabras soberbias que llaman a la rebelión y discordia, está sellada para siempre. Su condena es pues el silencio.

No debe de sorprender esta disposición sensorial en el paisaje sonoro del ingreso al *Inferno* dentro del mapa de la *Divina Commedia*. Dante es muy claro sobre su proyecto epistemológico de las *canticas*: el oído es el canal privilegiado de la primera instrucción, pues, como afirma Ramón Andrés, "lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío".[16] Así, no solamente se expone la degradación de los pecadores en el infierno o su oposición a la música celestial del paraíso, sino que también se propone un modelo de aprendizaje y de redención. Dante, en su viaje de iniciación, debe conocer primero los sonidos inarmónicos que priman en el *Inferno* para posteriormente ingresar a la monodia del Purgatorio.

Ahora bien, este rumoroso ingreso sintetiza la antimúsica del *Inferno*, es su paisaje sonoro que, a su vez, reúne la serie de paisajes sonoros que caracterizan cada círculo del infierno, pues, como Sanguineti y Cappuccio han descrito, los lugares del infierno poseen su propio paisaje sonoro que ejemplifica el pecado expiado.[17] De esta manera, el Limbo está señalado por los suspiros:

> Quivi, secondo che per ascoltare,
> non avea pianto mai che di sospiri
> che l'aura etterna facevan tremare;
> ciò avvenia di duol sanza martiri (*Inf*. IV, 24-27).

En este caso, los que penan en el primer círculo del infierno no sufren una pena que provoque gritos o llantos desesperados, sólo "sospiri"

[15] *Cf.* C. Cappuccio, "Dante y Fellini: el sonido de la ciudad infernal", en *op. cit.*, p. 107.
[16] Ramón Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona, Acantilado, 2008, p. 13.
[17] *Cf.* E. Sanguineti, "Infernal Acoustics: Sacred Song and Early Song", in *op. cit.*, p. 69; y C. Cappuccio, "Dante y Fellini: el sonido de la ciudad infernal", en *op. cit.*, pp. 99, 102.

que demuestran el anhelo al que se ven condenados por no haber conocido a Dios. La primera impresión que Dante recibe del Limbo es, una vez más, a través de su oído agudizado ante la poca y casi nula luz que hay en el infierno. Sin embargo, para que pueda comprender y aprender de cuanto escucha –y posteriormente vea– requiere de la explicación de su maestro, de su voz autorizada, cuyas glosas vocales vuelven comprensible los ruidos de quienes se han alejado de la divinidad, del conocimiento. Así instruye pues el maestro al alumno:

> Lo buon maestro a me: 'Tu non dimandi
> che spiriti son questi che tu vedi?
> Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
> ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
> non basta, perché non ebber battesmo,
> ch'è porta de la fede che tu credi;
> e s'e' furon dinanzi al cristianesmo,
> non adorar debitamente a Dio:
> e di questi cotai son io medesmo' (*Inf*. IV, 31-39).

Aunque hasta el momento no se ha estudiado con detenimiento la voz de Virgilio como propia del paisaje sonoro, lo cierto es que tanto su voz como todas aquellas que integran la experiencia de Dante en el infierno forman parte de las "diverse lingue" que éste escucha. Además, hay que recordar las palabras de Murray Schafer, quien afirma que los paisajes sonoros están conformados por "acontecimientos escuchados" y las voces son precisamente un acontecimiento, un hecho que crea, transforma y explica la realidad; son, en suma, marcas sonoras privilegiadas.

Tanto los ruidos como las voces de los habitantes de esta *cantica* ayudan a la caracterización del círculo infernal y al aprendizaje-purificación del poeta viajero. Esto puede ser observado justamente en el Limbo, donde el dolor aún permite la temperancia de las nobles almas que lo habitan, y así lo demuestran sus habitantes que "parlavan rado, con voci soavi" (*Inf*. IV, 114). Las relaciones pena-ruido y habitantes-voces armonizan la antimúsica infernal que va *in crescendo*.

El segundo círculo, donde residen aquellos vencidos por el pecado de la lujuria, muestra claramente en la memoria de Dante su diferencia con

el primero: "e tanto più dolor, che punge a guaio" (*Inf*. v, 3). El cambio de tono entre el Limbo y el segundo círculo también se enfatiza con Minos, a quien Virgilio –miembro del círculo en donde "parlavan rado"– pregunta: "Perché pur gride?" (*Inf*. v, 21). El poeta florentino hace eco del tercer verso del canto quinto al exponer el paisaje sonoro del espacio de condena de los lujuriosos: "Quando giungon davanti a la ruina,/ quivi le strida, il compianto, il lamento;/ bestemmian quivi la virtù divina" (*Inf*. v, 34-36).

La intensidad de las marcas sonoras en este "loco d'ogne luce muto" (*Inf*. v, 28) clarifican a Dante el pecado expiado sin la intervención de la voz-guía virgiliana: "Intesi ch'a così fatto tormento/ enno dannati i peccator carnali,/ che la ragion sommettono al talento" (*Inf*. v, 34-36). El viento, la "bufera infernal, che mai non resta" (*Inf*. v, 31), los gritos, los lamentos, el llanto y las blasfemias narran a Dante el pecado y la condena que se sufre. En otras palabras, es el paisaje sonoro el que devela la naturaleza del segundo círculo.

Aunado a lo anterior, la ley del *contrappasso* en el círculo de los lujuriosos armoniza con el resto de las dolorosas marcas sonoras. La "bufera infernal" es tan avasalladora como los lamentos, con los cuales, además, lucha por el espacio sonoro. De tal forma, cuando Dante encuentra a Francesca y Paolo, se ofrece un momento y lugar para hacerse oír: "Di quel che udire e che parlar vi piace,/ noi udiremo e parleremo a voi,/ mentre che 'l vento, come fa, ci tace" (*Inf*. v, 94-96). La voz del *homo viator* evidencia la marca sonora de este círculo: el viento que, implacable, resuena silenciando las voces de los pecadores.

Ahora bien, este momento, en donde la "bufera" "tace", sólo es permitido porque Dante, quien tiene la protección divina, está ahí para escuchar y aprender de las penas de las almas. Es, por tanto, un permiso que viene de la gracia celestial: de lo contrario, las voces de los condenados están obligadas a gritar eternamente para dejarse oír, conformando precisamente los "accenti d'ira,/ voci alte e fioche" que Dante ha enunciado al ingreso del infierno. La cuestión no es intrascendente, pues hay una pena que no se menciona explícitamente en el infierno y que empero se encuentra a lo largo de los nueve círculos infernales, evidenciada a través de sus paisajes sonoros: la pérdida de la propia voz, de la palabra, del *logos*.

El enmudecimiento de los castigados se irá notando gradualmente y, como ya comenté, es hasta Lucifer que el silencio total llega. De hecho, así como la pérdida paulatina del *logos* representa una pena tácita, es la voz de las almas su última resistencia, su último vestigio de humanidad, así ésta sólo se manifieste como gritos o gemidos adoloridos. Por ello, en la selva de los suicidas del séptimo círculo, la forma vegetal a la que se ha reducido la humanidad de los pecadores únicamente conserva el don de la voz con la que lloran sus penas:

> Come d'un stizzo verde ch'arso sia
> da l'un de' capi, che da l'altro geme
> e cigola per vento che va via,
> sì de la scheggia rotta usciva insieme
> parole e sangue; ond' io lasciai la cima
> cadere, e stetti come l'uom che teme (*Inf.* XIII, 40-45).

El alma a quien Dante lastima es Pier de la Vigna, cuya voz recupera por un momento la palabra con gran fatiga, por exigencia de Virgilio, el "sol che sani ogne vista turbata" (*Inf.* XI, 91): "Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece/ d'alcun' ammenda tua fama rinfreschi/ nel mondo sù, dove tornar li lece" (*Inf*. XIII, 52-54). La voz autorizada del poeta latino, que domina el espacio sonoro infernal, es acatada al momento y lo es una vez más cuando Pier della Vigna termina su relato y Dante aún desea saber más de éste: "Domandal tu ancora/ di quel che credi ch'a me satisfaccia" (*Inf.* XIII, 82-83). En esta segunda intervención se reitera lo que le cuesta al tronco articular las palabras: "Allor soffiò il tronco forte, e poi/ Si convertì quel vento in cotal voce:/ 'Brievemente sarà risposto a voi'" (*Inf*. XIII, 91-93). Pier della Vigna advierte que sus palabras serán breves; su "soffio", el "vento" que compite con el resto de las marcas sonoras infernales se agota.

Otro aspecto que quiero anotar es que la voz no es lo único que van perdiendo las almas: también sus oídos se ven comprometidos por la antimúsica infernal, al punto que cuando Cerbero "con tre gole caninamente latra" (*Inf*. VI, 14) es tan insoportable que las almas se sientan "sì, ch'esser vorrebber sorde" (*Inf*. VI, 33). Los pecadores, a excepción de los que se encuentran en el Limbo, cuya particular pena aún les permite

discurrir entre ellos, no pueden escuchar glosas de cuanto ven, escuchan o sufren, como lo hace Dante. No hay en consecuencia enseñanza ni redención. Los pecadores viven su segunda muerte entre los gritos adolorados que les provoca el *contrappasso* –a veces tan fuertes que provocan el temor de Dante–,[18] condenados a sus recuerdos, su pasado; ellos no pueden avanzar, encerrados en el paisaje sonoro infernal, que mantendrá sus acordes inarmónicos hasta que se vea interrumpido por el "suon de l'angelica tromba" (*Inf.* VI, 95) que anunciará el juicio final, y que será motivo de blasfemia en el infierno.

Cappuccio[19] ha revisado cómo la contraparte infernal de "l'angelica tromba" podría encontrarse en la trompeta de Barbariccia:

> Per l'argine sinistro volta dienno;
> ma prima avea ciascun la lingua stretta
> coi denti, verso lor duca, per cenno;
> ed elli avea del cul fatto trombetta (*Inf.* XXI, 137-139).

Para Landino, ésta es una clara referencia a los burladores[20] y, en efecto, este "cul fatto trombetta", cuyo género de sonidos podemos imaginar, es una alusión irreverente, incluso carnavalesca, a la trompeta que sonará durante el juicio final. Nótese incluso la distinción que hace sobre el tipo de instrumento: el sonido celestial es provocado por una "tromba", mientras que el cuerpo pervertido de Barbariccia es una "trombetta".

La irreverencia de las marcas sonoras infernales llegará a su punto culmine con la presentación de Lucifer y, curiosamente, tal hecho se revela por la voz virgiliana: "Vexilla regis prodeunt inferni/ Verso di noi; però dinanzi mira" (*Inf.* XXXIV, 1-2). La parodia de un himno que corresponde a la liturgia de la Semana Santa alerta a Dante de lo que verá. En otras palabras, Virgilio alerta la visión del poeta florentino a través de su oído.

[18] "Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;/ battiensi a palme e gridavan sì alto,/ ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto" (*Inf.* IX, 49-51).

[19] *Cf.* C. Cappuccio, "Dante y Fellini: el sonido de la ciudad infernal", en *op. cit.*, pp. 105-106.

[20] "Come soglion tale fare i poco prudente e discostumati beffatori" (Cristoforo Landino, *apud* Anna Maria Chiavacci Leonardi, "Commento", in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*. A cura di A. M. Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori, 2005 p. 649, nota al v. 139).

Ahora bien, un canto subversivo pronunciado por el guía de este reino infernal –la voz autorizada por antonomasia– antecede a las tres bocas selladas de Lucifer: "Da ogne bocca dirompea co' denti/ Un peccatore, a guisa di maciulla,/ sì che tre ne facea così dolenti" (*Inf*. XXXIV, 55-57). El *rex inferni*, a diferencia del resto de los condenados, sólo puede llorar sin emitir ruido alguno: "Con sei occhi piangëa, e per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava" (*Inf*. XXXIV, 50-59).

La boca infamatoria, la misma que provocó la muerte y la discordia, la que blasfemó contra la divinidad, está sellada, y su silencio, aunque no es la última marca sonora de la *cantica*, completa el paisaje sonoro infernal que sólo termina cuando la vista de Dante prima sobre el resto de sus sentidos: "E quindi uscimmo a riveder le stelle" (*Inf*. XXXIV, 139), lo que evoca, sin duda, el final del *Paradiso* y de su camino, en donde contemplará –mas no escuchará– "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par*. XXXIII, 146),[21] una imagen final cuyo silencio divino se contrapone sin duda al silencio eterno de Lucifer.

A lo largo de este breve ensayo he ofrecido ejemplos paradigmáticos de las marcas sonoras del infierno dantesco a fin de dar una relectura de las penas y dolores que Dante, antes que ver, escucha. Como resultado, quiero enfatizar la importancia de dos aspectos. El primero es la pena tácita presente en el infierno dantesco: la pérdida del *logos* y la voz, la cual debe considerarse una marca sonora privilegiada para la construcción de los personajes y del espacio sonoro de pena infernal. El segundo responde a un aspecto que ya ha sido evidenciado anteriormente por la crítica: el paisaje sonoro infernal dantesco se opone al paisaje sonoro celestial, ése en donde Dante alcanzará el culmen de su enseñanza intelectual y espiritual, concretando así el plan poético y doctrinal de la *Commedia*, el mismo que se construye a través de sus paisajes sonoros.

[21] Cito de la edición de Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori, 2005).

♦ *Prius Elicone potatus*. Dante como tratadista y pastor-poeta del noble vernáculo ♦

Aldo A. Toledo Carrera
UAM-Iztapalapa

Introducción

En el presente trabajo se revisa el papel que jugaron dos obras escritas por Dante Alighieri en latín, una en prosa, el *De vulgari eloquentia*, la otra en poesía, las *Ecloge*, cuyo eje es el uso de la lengua vernácula, artificialmente concebida a partir de los mejores ejemplos de las lenguas maternas de la península italiana para tratar los temas literarios altos, los *magnalia*, que la rígida crítica creía que sólo podían ser tratados por medio de la lengua intelectual por excelencia de la época, la latina, como se sugirió para la composición de la *Commedia*, en vez de usar el habla y expresiones del vulgo, acusado de rudimentario.

Más que un comentario global sobre ambas producciones, el propósito aquí es mostrar cómo en ellas se reflejan las circunstancias históricas que dan origen a una controversia para la cual Dante se vio obligado, dos veces, a justificar su elección por el vernáculo, defendiéndola en la lengua de los intelectuales de la época: el latín. Con una selección de pasajes de ambas obras se muestra de modo global, en primer lugar, el ahínco con el que Dante proyecta de manera escolástica y poética su manifiesto sobre el vernáculo como herencia para sus connacionales y, finalmente, el porqué de sus decisiones como poeta, filósofo y teólogo a la vez. Los fragmentos selectos cumplen el objetivo de ofrecer un panorama suficiente para el estudioso de las cavilaciones metapoéticas del

florentino entorno a la vitalidad y el dinamismo con el que las lenguas vernáculas, poco a poco, reclamaban su propio espacio como hablas de prestigio para tratar los más altos tópicos. Al cabo, dada la ubicación temporal de ambos objetos de estudio alrededor de la *Commedia* (el *De vulgari eloquentia* es anterior, mientras que las *Ecloge* son una reflexión final después de comenzada la composición vernácula), el hacer un estudio que aborde las especulaciones dantescas acerca de la nobleza del vulgar ilustre (y, por ende, la nobleza de los escritores mismos) permite al lector del *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso* una inmersión al pensamiento de la primera de las Coronas de Italia en su camino para reivindicar las lenguas nacionales en su propia pluma lírica.

Delimitaciones históricas

Gracias a su prolífica carrera como artista de la palabra, Dante Alighieri figura como uno de los poetas más grandes de la lengua italiana: no sólo compuso el *poema sacro* que le otorgó definitivamente la eternidad en los cánones literarios, sino que dejó testimonios en prosa y prosímetros en los que buscó explicar una nueva *Poetria,* distinta de las preceptivas estéticas de su época y enriquecida por la tradición provenzal-occitana cuyas afamadas aguas habían regado los campos de Italia.[1]

[1] Dante considera al occitano de una excelencia tal que merecen algunos autores *Yspani*, occitanos, su lugar entre los *literati* dignos de imitación: "illustres viros invenimus vulgariter poetasse" (*Dve*, II, ii, 8). Sin embargo, a nivel nacional resiente a los compatriotas que consideran el provenzal como superior a "their own tongue", ya que, para él, la supremacía literaria "belonged to Italy" (Nathaniel B. Smith, "Arnaut Daniel in the *Purgatorio*: Dante's Ambivalence toward Provençal", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 98. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 100, 106-107). Sobre el peso específico que Arnaut Daniel tuvo para la literatura italiana en Dante y Petrarca, *cf*. Maria Picchio Simonelli, "La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e il Petrarca", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 91. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1973, pp. 131-144. Sobre la capacidad de "frequentare le letterature galloromanze nelle lingue originali" de los escritores italianos en el Trecento y Quattrocento, *cf*. Paolo Gresti, "Dante e i trovatori: qualche riflessione", *Testo. Studi di Teoria e Storia della Letteratura e della Critica*, 61-62, 32. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 175-190. Igualmente, es de notarse que en la *Commedia* se

Una perspicaz consciencia de dichas circunstancias, desde su juventud hasta el trágico final de su vida, le abrieron los ojos a las posibilidades de esta nueva poética, que dejaría atrás el uso exclusivo del latín como lengua de la cultura, la filosofía y la ciencia y abriría el camino a las diferentes manifestaciones del vernáculo con miras a la posteridad. De acuerdo con Gravelle, para Dante escribir su *magnum opus* en latín habría valido lo mismo que enterrar oro y perlas: una empresa inútil, tesoro para ser admirado por "nadie" (los pocos, entendidos del latín).[2] Incluso como se verá más adelante, el sistema de citación de Dante favorece por completo al vernáculo omitiendo citas clásicas directas.[3]

El poeta exiliado de su patria, Florencia, comparte con sus contemporáneos la visión de que la lengua de los conquistadores del Mediterráneo es la manifestación suprema del espíritu humano para expresar los más altos pensamientos. Sin embargo, nuevos tiempos conciben propuestas revolucionarias y, como escritor que compuso la mayor parte de su poesía en vernáculo sobre el tema del amor (*venus* es uno de los altos tópicos, los *magnalia*, junto con la *virtus* marcial y la *salus* moral),[4] Alighieri ve un gran potencial en su propia lengua materna, en ese entonces repudiada por los que creían que sólo el latín era vehículo para la fama terrenal y las profundidades del alma humana. Valiéndose de la herencia filosófica medieval de enfoque particularmente aristotélico, Dante explora un terreno no antes recorrido en pos de la dignificación del vernáculo, desde reflexiones prácticas de la lengua materna hasta las profundas imbricaciones del lenguaje,

modifica el grado de alabanza que recibieran originalmente los poetas de Francia meridional, pues quedan reducidos a un mero reconocimiento de su habilidad artística, sin ninguna exaltación como la del *De vulgari eloquentia*, *cf*. Amilcare A. Iannucci, "Dante's Theory of Genres and the 'Divina Commedia'", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 91. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 16.

[2] Sarah Stever Gravelle, "The Latin-Vernacular Question and Humanist Theory of Language and Culture", in *Journal of the History of Ideas*, 49, 3. Philadelphia, Pennsylvania University of Pennsylvania Press, 1988, p. 369.

[3] Marco Baschera, "Dante, le trouveur de sa langue maternelle", in *Rue Descartes*, 26. París, Presses Universitaires de France, 1999, p. 22.

[4] "Hec tria, salus videlicet, venus et virtus apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda" (*Dve*, II, ii, 7).

como la suprarregionalidad del vernáculo ilustre que supera barreras geográficas.[5]

Esto no es casual: la hegemonía del latín había sobrevivido a la destrucción del mundo pagano que le había dado origen, al tener una continuidad en el mundo cristiano que, por el poder de las armas, desterró al mundo politeísta grecolatino. La Antigüedad tardía se encargó de legar una lengua universal para un mundo fragmentado entre reinos germánicos, el poder del águila imperial de habla griega en Constantinopla, el ascenso de una nueva religión nacida en la península arábica, el Islam, y las invasiones y migraciones normandas, eslavas, magiares entre otras, que cambiaron para siempre la faz de Europa. Novecientos años después de la fragmentación política romana en el continente, otros horizontes iban abriéndose en la península itálica, enfrascada en sus propias disputas internas entre las repúblicas mercantiles, la piratería, el papado, la corona francesa y la sede imperial germánica.

Dante Alighieri forma parte de los *literati* de esa Italia. Maneja con maestría el latín escolástico gracias a los progimnasmas en la *ars dictaminis* o *dictandi*, lo que influye sobre su postura respecto al vernáculo.[6]

---

[5] Sobre las divergencias entre la posición de Agustín de Hipona y la aristotélica respecto a la significación del sonido entre animales y humanos y sobre las implicaciones de una posible distinción presaussuriana de *langue* (*ydioma, lingua, loquela*) y *parole* (*locutio*), *cf*. Raffaele de Benedictis, "*De vulgari eloquentia*: Dante's Semiotic Workshop", in *Italica*, 86, 2. Illinois, University of Illinois Press, 2009, pp. 190-194 y 198-199. Para quien busque ahondar en el *aliquod rationale signum et sensuale* del que se desprende la discusión previa, *cf*. Donna L. Yowell, "Ugolino's 'bestial segno': The *De vulgari eloquentia* in *Inferno* XXXII-XXXIII", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 104. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 122 y ss. Sobre el vernáculo como lengua de "*tutti* gli italiani", *cf*. Stefano Rizzo, "Il 'De vulgari eloquentia' e l'unità del Pensiero Linguistico di Dante", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 87. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1969, p. 86.

[6] Para el Trecento y pese a la poca información con la que se cuenta, la práctica del *ars dictaminis* o *dictandi* oscila entre el *antiquo modo*, que sigue las preceptivas tradicionales y autorizadas, y el *moderno* modo que no prescinde del previo pero responde a la "insufficienza della normativa ereditata" del Duecento con una "varietà di esecuzioni dell'epistola che si stavano sperimentando nella concreta pratica comunicativa", de naturaleza sociocultural y jerárquica: "V'è solo la volontà del suo autore, la sua sensibilità stilistica, la capacità di adeguare lo stile al contenuto, trascegliendo, se crede, di volta in volta un punto di riferimento dall'immenso serbatoio di modelli che offriva l'antichità classica". Época, pues, de innovaciones en la individualidad retórica, en

Amén de su preparación retórica, es un ávido lector de los clásicos que sobrevivieron el desmembramiento del *imperium* en el Occidente latino. Sin embargo, a diferencia de los *imitatores* de la literatura gentil que, a su manera de ver las cosas, buscaban agradar a sus congéneres al establecer una comunicación intelectual sólo en la lengua de Virgilio, Horacio, Ovidio y Estacio, el poeta florentino opta por el inusual camino, en ese entonces, de componer su poesía *d'amore sublime* en el vernáculo, aunque cuente con los instrumentos necesarios para expresar lo mismo en latín.[7] No es el único en su género: desde el Poniente, en la región de

---

la que Dante halla la inspiración para tratar tan novedosa materia como la nobleza del vernáculo y las añejas discusiones sobre el estilo, del modo en que se practica en la producción epistolar arriba mencionada. Al cabo, el *Dve* termina siendo, con justeza, un "importante documento di estetica" a la par (aunque a su manera) de la *Vita nova*, cuya continuación es la *Commedia* misma, *cf*. Domenico Vittorini, "La Lingua Cortese di Dante", in *Italica*, 24, 4. Illinois, University of Illinois Press, 1947, pp. 304-310; Joseph Luzzi, "Literary History and Individuality in the 'De vulgari eloquentia'", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 116. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 179-180. Valentina Atturo y Lorenzo Mainini, "Beatrice, Matelda e le 'altre'. Riflessioni dantesche tra *Rime*, *Vita nova* e *Commedia*", *The Italianist*, 33. Cambridge University/ Leeds University/ Reading University, 2013, pp. 22-25.

[7] "Dante's medieval Italian vernacular is the immediate product of Latin [...]. The relationship between Latin and vernacular is almost always one of tension, competition, and desire for vernacular self-assertion, and that much vernacular production often starts from such inter-linguistic reflection. Dante's project is one of deliberate competition with Latin, and his language is therefore always defined *in opposition* to Latin. [...] He never forgets the competition between the two, or his claim to be the poet and forger of the new language" (Lucia Boldrini, "Translating the Middle Ages: Modernism and the Ideal of the Common Language", in *Translation and Literature*, 12, 1. Reino Unido, Edinburgh University Press, 2003, pp. 45-46). Dicho proceso coexiste con el de *volgarizzamento*: la traducción del latín a las lenguas vernáculas, práctica tanto para una audiencia que no tiene las habilidades de acceder a las obras en el original latino, "by turning those who do not understand into those who do", como para el "intimidating world of those who know everything (*i savi*)". La *Commedia* misma es un tipo de *volgarizzamento* de la tradición filosófica, religiosa y poética, pues es una obra que "vernacularizes and translates all these things into poetry, not prose"; *cf*. Alison Cornish, *Vernacular translation in Dante's Italy. Illiterate Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 20-21, 31, 156-157; Andrea Rizzi y Eva del Soldato, "Latin and Vernacular in Quattrocento Florence and Beyond: An Introduction", in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*. Florencia, Villa I Tatti: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 16, 1/2, 2013, p. 241. Finalmente: "The *Commedia* is sui generis, having roots in the vernacular but assimilating all Western cultural traditions to emerge

Languedoc, formas prestigiosas de poesía amorosa habían entrado en la península y Alighieri, junto con otros predecesores y contemporáneos, se sienten parte de esa nueva continuidad que, a la postre, derrocaría al latín de su (aparentemente inexpugnable) posición privilegiada.

Pero existe una problemática: mientras que el latín es una lengua *inmutable* que se aprende de la gramática y el ejercicio escolar (razón por la cual se le denomina [*lingua*] *gramatica)*, el vernáculo es una expresión natural, aprendida de la madre o la nodriza y sujeta a los cambios esperables en una lengua viva de uso corriente. El problema va más allá: no existe propiamente *un* vernáculo, sino los diferentes dialectos del romance de Francia e Italia a los que los poetas del *Trecento* tienen acceso, además de su propia lengua hablada. El latín nació en Roma y de ahí se extendió, junto con el dominio militar romano, a las regiones que ahora denominamos como la *Romania*. Dante, entonces, tiene ante sí las variedades lingüísticas en uso, desde la corte siciliana de Federico II hasta los confines de Italia en su lado oriente y occidente, además del provenzal-occitano en el que compusieron los poetas de esa región sus *canzoni*, *ballate, sonetti* y demás formas de expresión en diversos metros. No es la intención del poeta florentino buscar una "gramaticalización" del vernáculo, haciéndolo un segundo latín inmutable, inamovible por los siglos, sino que busca producir, citando a de Benedictis, "the condition for apprehensible-sensory vestiges contained in the historicized *signa*".[8] Así pues, el vulgar ilustre es incluso superior, por su naturalidad, a la inmutable lengua de Virgilio.[9]

as what Dante claimed it would be, a classic in its own right" (Anne M. Wiles, "Dante on the Nature and Use of Language", in *The Review of Metaphysics*, 68. Philosophy Education Society Inc., 2015, p. 779).

[8] R. de Benedictis, "*De vulgari eloquentia*: Dante's Semiotic Workshop", in *op. cit*., p. 205.

[9] *Cf.* Albert Russell Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 133; Gian Carlo Alessio, "A Few Remarks on the 'Vulgare Illustre'", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 113. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 62-63.

En 1302, el mismo año en que es condenado al exilio por los güelfos negros que toman la *potestade* de Florencia, Dante comienza la redacción de un tratado en latín llamado *Sobre la elocuencia del vernáculo* o *De vulgari eloquentia* (de ahora en adelante *Dve*). Éste sigue a los otros dos tratados, el *Convivio* y la *Vita nuova*, los cuales ya habían experimentado con la prosa vernácula en un intento de explicar el *dolce stil novo* en que él ponía sus empeños poéticos.[10]

En el *Convivio*, el razonamiento poético para escribir en vernáculo había sido tripartito: la relación de los comentarios a la *canzone*, la generosidad de escribir en vernáculo para con los coetáneos no *literati* y los vínculos existentes entre una persona y su lengua nativa. Al respecto, Wiles opina que Dante "wants the canzoni to be explained to all who can comprehend their meaning". De escribir el *Convivio* en latín, Dante sospechaba que alguien podría verse tentado a pasar el comentario a un vernáculo inadecuado. Para evitarlo, él mismo se dio a la tarea de exhibir la virtud de la lengua materna y la de evitar el lenguaje artificioso de, verbigracia, las *Ecloge* de las que se hablará después.[11]

De acuerdo con Mazzotta, el exilio proveyó al florentino de una oportunidad única: se vuelve la condición providencial para superar la obscuridad de los puntos de vista relativos y parciales, inherentes a una historia meramente local, en pos de una posición universal, ya que este

[10] *Cf.* R. Weiss, "Links between the 'Convivio' and the 'De Vulgari Eloquentia'", in *The Modern Language Review*, 37. 2. Cambridge, Cambridge University Press, 1942, pp. 156-167. Sobre la *canzone* XIX "Donne ch'avete intelletto d'amore" como fundacional del *dolce stil novo* en los tres movimientos de la *Vita nova*, *cf.* A. M. Wiles, "Dante on the Nature and Use of Language", in *op. cit*., p. 760; Anthony Nussmeier, "Dante, Guinizzelli, Guittone, and the Politics of Literary Debate", in *Textual Cultures*, 7, 2. Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 43-72. De acuerdo con Auerbach, la posición central del amor "en la cultura cortesana constituyó un arquetipo para el estilo elevado de las lenguas vulgares, que se fue formando gradualmente; el amor [se volvió] uno de los temas del estilo elevado [...], a menudo el principal. [...] Los provenzales y el 'estilo nuevo' italiano han contribuido más decisivamente que la épica cortesana a la sublimación del amor" (Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México, FCE, 2014, en *op. cit*., p. 137).
[11] A. M. Wiles, "Dante on the Nature and Use of Language", in *op. cit*., pp. 768-769.

nuevo vernáculo se presta para la discusión de la política, las leyes, la poesía y la teología de la totalidad de Italia.[12] En un tiempo en el que el vernáculo no gozaba aún del prestigio del latín, Dante redacta la *Vita nova*, el *Convivio* y el *Dve* para apropiarse de la *auctoritas* que se definía no por la individualidad, sino la impersonalidad, la transhistoricidad y la antigüedad de la tradición.[13] Dichas tres obras, anteriores a la *Commedia* y atinentes al lenguaje,[14] recogen los estadios por los que fue deviniendo el pensamiento dantesco. Dichos textos son, de acuerdo a Ciavolella:

> Veri tirocini, di momenti ben distinti che troveranno la loro fusione e giustificazione nell'opera capitale di Dante. Questa fusione però non va considerata come un processo artificiale, voluto dal poeta, ed in accordo con quelle determinate idee sulla lingua che abbiamo brevemente esposto, ma come un processo naturale, inerente allo sviluppo stesso della poetica dantesca, legato all'intimo della sua ispirazione. [...] Tutto l'universo dantesco è una proiezione della coscienza del poeta stesso: in esso egli ha raccolto tutta la realtà del suo tempo, la Firenze e l'Italia del 1300, la terra quale appare agli occhi di Dio. [...] Il poeta necessita di un linguaggio che possa adeguarsi ad ogni realtà, che possa scendere fino all'Inferno e salire fino a Dio, capace di esprimere ogni situazione, di far vivere ogni personaggio in maniera tale che il lettore possa immedesimarcisi, proiettare se stesso in quel luogo ed in quel dato momento; un linguaggio insomma capace di formare, pur nella sua varietà, il tessuto connettivo dell'intera architettura.[15]

[12] Giuseppe Mazzotta, "Life of Dante", in Rachel Jacoff, ed., *The Cambridge Companion to Dante*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 9.

[13] Albert Russell Ascoli, "From *auctor* to author: Dante before the *Commedia*", in R. Jacoff, ed., en *op. cit*., pp. 46-49.

[14] "For Dante as poet, language is the medium in which his art is expressed; for Dante as philosopher, language is itself an object of study. Dante was a master of his art, which implies he had a theoretical knowledge of it; he also had a practical understanding of human nature, character, and the emotions" (A. M. Wiles, "Dante on the Nature and Use of Language", in *op. cit*., p. 759).

[15] Massimo Ciavolella, "Il linguaggio nelle opere minori di Dante Alighieri", in *Pacific Coast Philology*, 7. Penn State University Press, 1972, pp. 26-27.

Sin embargo, para la redacción del tratado *Dve* Alighieri elige el latín, no el vernáculo que le daría vida a la *Commedia*, obra por la cual él se asume como una línea continua entre Virgilio, autor de la *Eneida*. Es, pues, una línea artificiosamente continua entre el poeta romano y el florentino que prescinde de la lengua del primero, la prestigiosa.[16] La diferencia en el uso del latín en vez de la lengua materna para la redacción del *Dve* no es casual, ya que este tratado, que originalmente habría constado de cuatro libros pero quedó abruptamente inacabado en el segundo, tiene una audiencia muy específica en mente: los *literati* que desprecian el *volgare*, los cuales no aceptarían otro modo de expresión que el latín. En consecuencia, Dante somete las reglas de ellos a su propio designio: buscar teóricamente una forma del vernáculo que pudiera desatarse de la mutabilidad de los tiempos y alcanzar un estatus transhistórico, como el que gozaba precisamente la lengua de los romanos, y que pudiera legarse a otros escritores *volgari* en la posteridad.[17] Gran parte del desprecio proveniente de los *literati* por una empresa tal deriva del añejo lugar común que sobaja al *villano* que habla en *volgare* y elogia a los *clerici,* de modo que tales personajes rústicos y su habla pertenecen a las obras satíricas. En el paso medieval de la *curialitas* que ensalza los valores de los nobles, a la *urbanitas* de la burguesía naciente, la *rusticitas* se conserva hasta el fondo del escalafón social.[18] Guido Cavalcanti sigue esta tendencia al usar la afectación rústica que

[16] *Cf.* A. R. Ascoli, "From auctor to author: Dante before the Commedia", in *op. cit*., pp. 46-49.

[17] Citando a Selenu, se considera al *Dve* como "scaturigine propedeutica in cui il poeta prepara le proprie 'armi' per la 'guerra' della *Commedia*" (Stefano Selenu, "Nella caccia della lingua: La gioia di Dante e lo spettro di Babele tra volgare, vita e arti meccaniche", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 132. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2014, p. 63).

[18] "La selezione della *curialitas* come virtù onnicomprensiva e garante di equilibrio e misura [...] avviene da parte di Dante in un momento preciso della storia linguistica e culturale del medioevo in cui il latino e il volgare forniscono rispettivamente all'uomo di lettere due differenti bagagli lessicali a cui attingere, dotati di peculiarità specifiche, ma assolutamente complementari. Un bilinguismo cosciente che si trasforma in una scelta multilingue fatta dagli operatori culturali del tempo" (Raffaella Zanni, "Tra *curialitas* e cortesia nel pensiero dantesco. Una ricognizione e una proposta per DVE. I, XVIII, 4-5", in Carlota Cattermole, Celia de Aldama, in Chiara Giordano, eds., *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*. Madrid, Ediciones de la Discreta, 2014, pp. 234-235).

Dante señala en *Dve* para satirizar a los citadinos que decidían separarse de la ciudad para buscar una vida campestre.[19] En un momento Dante estaba convencido de que el vulgar que estaba concibiendo nace como una alternativa al latín como una lengua para hablar "esclusivamente d'amore", en la misma línea de pensamiento que su amigo Cavalcanti.[20]

La naciente cultura literaria del amor a la mujer, de gran prestigio gracias al influjo de la región Languedoc, había estado ausente de la literatura cristiana medieval: se había visto a la mujer como "impedimento alla conoscenza" y al amor como facultad del hombre sólo para con Dios, no para con las cosas terrenas. La *donna* asociada a la "sensibilità del corpo, considerata animale" era una enraizada herencia platónica, integrada "senza soluzione" por Agustín de Hipona. Esto va cambiando en la segunda mitad de la Edad Media; como ejemplo, en el siglo XII Andrea Capellano da sus dechados a los trovadores occitanos sobre una nueva relación entre el hombre, la mujer y la nobleza de espíritu, opuesta a la de sangre: la *nobiltà di core*. Sin embargo, tal como la *Commedia* terminaría demostrando, Dante tiempo después se aleja de la posición de su amigo poeta, quien opina que el *illustre vulgare* no puede superar los confines de ser exclusivamente una lengua *d'amore*.[21] No debe extrañar, por ende, que la materia *d'amore* ascienda a nivel

[19] *Cf.* Fabian Alfie, "'S'e' non ti cagia la tua santalena': Guido Cavalcanti and the Thirteenth-Century Reprehension of 'Rusticitas'", in *Italica*, 89, 3. Illinois, University of Illinois Press, 2012, pp. 311-315.

[20] Sobre las redes semánticas que Dante teje alrededor del concepto de "amistad", *cf.* Teodolinda Barolini, "'Amicus eius': Dante and the Semantics of Friendship", *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 133. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2015, pp. 46-69; Roberto Rea, "La *Vita nuova* e le *Rime*. *Unus philosophus alter poeta*. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante", in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, eds., *Dante. Fra il Settecentocinquantenario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015.* T. II. Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 351-381.

[21] *Cf.* Noemi Ghetti, "Amore e conoscenza nella poesia italiana delle origini", in Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano, eds., *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*. Madrid, Ediciones de la Discreta, 2014, pp. 509-511, 524. La nueva generación de poetas, con su gusto renovado por el amor a la mujer, trae consigo una reivindicación de vocabulario como *dolce*, asociada al *trobar leu* de Provenza, *cf.* R. James Goldstein, "'Dolcezza': Dante and the Cultural Phenomenology of Sweetness", in *Dante*

de teología cósmica en el cierre de la *Commedia*: "ma già volgeva il mio disio e 'l velle,/ sí come rota ch'igualmente è mossa,/ l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par*. XXXIII, 143-145).

Los objetivos del tratado *Sobre la elocuencia vernácula* quedan explícitos desde el primer libro: Dante en su faceta especulativa sobre el lenguaje busca no una simple *vulgarem elocutionem*[22], como la que cualquier viajero de la Italia de entonces podía oír en los campos o en las calles de las urbes, sino un registro lingüístico que él pueda catalogar de *nobile, pulcerrimum, illustre, cardinale, aulicum* y *curiale*.[23] Como en el fondo esa lengua poética está compuesta de cierta artificialidad basada en las expresiones vivas de los vernáculos italianos, la búsqueda debe ensancharse a los usuarios que poetizan en las mejores formas consideradas por el florentino, a los que denomina como *eloquentes indigenas*,[24] *viros illustres,*[25] *purpura nobiles*, *excellentes ingenio et scientia*;[26] a saber, categorías que los preceptos de entonces reservaban para los escritores en la lengua de Rómulo. Ahora bien, para el tiempo en que compone el *Dve*, Dante está pensando en esa lengua artificiosa como vehículo de la poesía amorosa, que se consideraba de estilo medio y bajo según los estándares estéticos en ese entonces,[27] pero con el potencial de elevarse a los temas más allá de *venus* y

---

Studies, with the Annual Report of the Dante Society, 132. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 114-115.

[22] "Vulgarem elocutionem [...] quam sine omni regula nutrices imitantes accipimus" (*Dve*, I, i, 2).

[23] "Illustre, cardinale, aulicum et curiale vulgare in Latio quod omnis latie civitates est et nullius esse videtur, et quo municipalia vulgaria omnia Latinorum mensurantur et ponderantur et comparantur" (*Dve*, I, xvi, 6).

[24] "Innotescere debet nec siculum nec apulum esse illud quod in Ytalia pulcerrimum est vulgare, cum eloquentes indigenas ostenderimus a proprio divertisse" (*Dve*, I, xii, 9).

[25] "Illustres viros invenimus vulgariter poetasse" (*Dve*, II, ii, 7-8).

[26] "Exigit ergo [vulgare illustre] sibi consimiles viros, quemadmodum alii nostri mores et habitus: exigit enim magnificentia magna potentes, purpura viros nobiles; sic et hoc excellentes ingenio et scientia querit, et alios aspernatur [...]. Nam quicquid nobis convenit, vel gratia generis, vel speciei, vel individui convenit, ut sentire, ridere, militare. [...] Convenit ergo individui gratia" (*Dve*, II, i, 5-7).

[27] "Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum". También "Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concor-

alcanzase los otros dos tópicos que englobaban la excelencia poética: la *virtus* y la *salus*, correspondientemente los hechos de armas (la poesía épica) y la salvación del alma por medio de la teología.

Con la mención de estos temas, en especial *venus* y *salus*, puede vislumbrarse el camino que se tomaría con la *Commedia*: si bien no trata propiamente hechos de armas como sí lo hizo la *Eneida* de Virgilio, rompe las barreras de la simple *venus* carnal en su ascenso a una *virtus* provista de *salus: el movimiento de la Commedia es, por citar a Iannucci, "from a vision of moral chaos and conflict to one of peace and spiritual fulfillment";*[28] *en resumen, salus, la salvación*. Ahí yace la importancia de esta visión para los estudiosos no sólo de Dante, sino también del desarrollo de la literatura en vernáculo. Él mismo es considerado una especie de *iper-soggetto* literario, pues representa, al consuno, un poeta, un personaje de su propia poesía y sus elucubraciones metapoéticas, narrador, autor, autoridad, teólogo, filósofo, político, lingüista, comentador, antólogo y, finalmente, canonizador.[29]

La empresa literaria dantesca es un fenómeno difícil de encontrar entre sus coetáneos, pero inspiraría a otros, como Petrarca, a llevar tanto la poesía como la autoidentificación literaria a niveles no antes vistos. Para ese entonces, la poesía como vehículo de verdades se consideraba un oxímoron según las categorías de intelectuales como Tomás de Aquino, pues la prosa estaba consagrada como el medio, por antonomasia, de las verdades teológicas, mientras que la poesía sólo alcanzaba el grado de la gran mentirosa, un legado platónico que doctores de la Iglesia como Agustín de Hipona continuaron, en su visión de la salvación cristiana. A esto responde Dante que no, pues heredó a la posteridad su propio planteamiento fuera de los límites estrechos de su tiempo, al alzarse como el *theologus-poeta* de la *venus*, la *virtus* y la *salus*.[30] En

dat" (*Dve*, I, iv, 5-6/ 7-8).

[28] A. A. Iannucci, "Dante's Theory of Genres and the 'Divina Commedia'", en *op. cit*., p. 1.

[29] *Cf.* Robert Pogue Harrison, "Approaching the Vita nuova", in R. Jacoff, ed., *op. cit*., p. 59.

[30] Giovanni del Virgilio describe a Dante como un pastor-teólogo que pregona su teología a través de la poesía en vez de la prosa: "Theologus Dantes [...] gloria musarum, vulgo gratissimus auctor [...] Pascua Pieriis demum resonabat avenis", *apud* Guy P. Raffa, "Dante's Mocking Pastoral Muse", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 114. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 271.

la *Commedia* él termina gestando una fusión entre poesía y salvación que, en un principio, no fue bien vista del todo por sus contemporáneos, atados a la concepción prosaica de la teología y la revelación. Incluso su hijo Pietro di Dante y su amigo Benvenuto da Imola denotan una cierta incomodidad por esta novísima posición dantesca, a tal grado que lo excusan diciendo que las visiones de la divinidad expresadas en el *poema sacro* son ficción literaria, contrario a los deseos del autor de sublimar su poesía y a sí mismo y para quien la etiqueta de ficción es una grave disminución de su dignidad.[31]

Para lograr ese objetivo, la adquisición de la *auctoritas* en el *volgare* depende necesariamente de las herramientas retóricas y estéticas que el latín, la lengua de los *auctores*, provee a Dante. El éxito de un vernáculo *nuevo* y *redimido,* hecho para alcanzar el nivel sublime de un discurso poético, consiste en que el vernáculo abarque al latín mismo;[32] a saber, el *illustre vulgare* debía ser un constructo lingüístico y estético dependiente de la capacidad expresiva de la lengua culturalmente hegemónica. "Primero bebiendo [las aguas] del Helicón", *prius Elicone potatus*, dicta Dante como condición insoslayable.[33] La ventaja que el florentino exiliado identifica en elevar la categoría de un vernáculo ilustre a las más altas expresiones que la Antigüedad y la Edad Media concibieron es inmediata: al ser una lengua *naturalis*, una *vulgarem elocutionem* que un niño aprende de sus nodrizas,[34] se distancia de aquélla para la que se requieren años de académico empeño.[35] No sólo eso: escritores como él,

[31] Robert Hollander, "Why Did Dante Write the Comedy?", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 111. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 21-23.

[32] Kevin Brownlee, "Why the Angels speak Italian: Dante as Vernacular Poeta in Paradiso XXV", in *Poetics Today*, 5, 3. Durham, North Carolina, Duke University Press, 1984, p. 610.

[33] "Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat" (*Dve*, II, v, 9).

[34] *Dve*, I, 1, 2, 4.

[35] Sobre el uso del toscano entre no toscanos por su "maggiore vicinanza al latino sul piano fonomorfologico rispetto alle altre parlate" y sobre el lenguaje de la *Commedia* como punto de partida para considerar la "'regolarità' interna del volgare e del suo rapporto con il latino", *cf*. Matteo Motolese, "Appunti su lingua poetica e prima esegesi della 'Commedia'", in *Studi linguistici per Luca Serianni*. Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 401-406, 418.

sus amigos Cino da Pistoia[36] y Guido Cavalcanti y otros *doctores illustres* de los diferentes dialectos del romance en Italia y Provenza habían allanado el camino para la formación de una diglosia (también artificial en cierto grado), la cual requeriría de su propio esfuerzo y estudio pero, al menos, se encontraría *in promptu*.[37]

La razón de elegir el latín para redactar su tratado es doble: no sólo era la lengua de los universitarios bononienses y de la Europa escolástica, sino que, sobre todo, era el mejor medio para socavar la pedantería de los *clerici* que veían en el *volgare* una incapacidad de comunicar salvo para los ignorantes.[38] En la mente del florentino el estilo *cómico* de su gran obra se adaptaba perfectamente a los alcances del *volgare illustre*, dado que, como género literario, la comedia es del mismo estilo bajo que el registro de esta lengua vernácula, natural y artificial a la par pero capaz de elevarse a las altas formas trágicas de la estética medieval. Al mismo tiempo, este naciente registro vernáculo estaría enriquecido de las reputadas formas retóricas y estilísticas que el latín era capaz de otorgar a Dante para así volverse él mismo el heredero de esos modelos poéticos tan preciados.[39]

Con todo, ha de advertirse algo: pese a la pretensión de ser un tratado, se hallan inconsistencias que, quizá, habrían sido resueltas en una edición íntegra y final del poeta. Dante no es consistente en el uso de terminología ambigua en el *Dve*, probablemente debido a la novedad y el dinamismo de la materia tratada, como dice Iannucci: "His views on art are not static but dynamic and expanding, and they undergo major revisions as his experience grows and his outlook on life changes".[40] También, dentro del ámbito literario, el propio término de *comedìa* en toscano extrañó a los coetáneos del poeta, que no veían en la obra un ápice de comicidad, pero sí muchas razones para especular sobre el gé-

[36] Sobre la posterior separación de Cino y Dante, *cf.* Sabrina Ferrara, "*Io mi credea del tutto esser partito*: il distacco di Dante da Cino", in Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, eds., *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 99-111.

[37] G. C. Alessio, "A Few Remarks on the 'Vulgare Illustre'", in *op. cit*., pp. 62-63.

[38] *Ibid*., p. 60.

[39] *Ibid*., pp. 65-66.

[40] A. A. Iannucci, "Dante's Theory of Genres and the 'Divina Commedia'", in *op. cit*., p. 4.

nero de la obra, asunto inseparable de los cuestionamientos sobre el estilo y el vernáculo. Se sospecha que ése fue el motivo para felizmente añadir el *divina* en la edición veneciana de 1555.[41] Una cosa es clara: Dante, en definitiva, no se adhirió a los estrictos estándares estilísticos emanados de la teoría antigua sobre la separación de géneros, sino que los confrontó en su "mixed style", apoyado en una generosa (para consigo) interpretación de la poética horaciana; verbigracia, el léxico del *Inferno* se considera bajo, *vocabula silvestria*, y obedece a mecanismos retóricos, como la grotesca representación de los pecados que se sirve de dicho tipo de vocabulario.[42]

Las aparentes contradicciones entre el *Convivio, Dve* y la *Commedia* se resuelven si uno considera el tipo de audiencia a la que Dante originalmente quería dirigirse pero de la que se dio cuenta que no existía: un número de receptores universales que, al mismo tiempo, están sujetos al elitismo literario del poeta. En consecuencia, pocos *literati* (a los que Dante aborrece, por cierto) tendrían las competencias para entender tal propuesta poética.[43] Así pues, su enfoque se dirige a los intelectuales *volgari* que, él espera, seguirán su camino, ahora provistos de las herramientas necesarias. El desprecio por la audiencia ideal en la que había originalmente pensado lo lleva a dedicarse, más bien, a la posteridad.[44]

Un caso ejemplar de un intelectual que se expresa a favor del uso del *volgare* por parte de Dante es Giovanni Boccaccio, quien, en la biografía que redactó de su conciudadano, aprecia su decisión de haber no sólo empleado, sino defendido el vernáculo. Para el poeta de Certaldo, los *literati* habían abandonado a sus conciudadanos y Dante, por el contrario, había actuado en su beneficio; sin embargo, Boccaccio también expresa su sentir de que, en latín, la *Commedia* habría tenido más arte

[41] *Ibid*., pp. 3-6.

[42] *Ibid*., pp. 12-14.

[43] Para Dante el afán de los *literati* de dinero y fama a través de los antiguos, como en Padua y Bolonia, era insufrible, *cf*. S. Ferrara, "Ethical Distance and Political Resonance in the Eclogues of Dante", in *op. cit*., pp. 114-117.

[44] Robert M. Durling, "The Audience(s) of the *De vulgari eloquentia* and the *Petrose*", in *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 110. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 29-30, 34.

y dignidad.[45] Aun así, casi un siglo después, el humanista Giannozzo Manetti (*c.* 1440) confiere póstumamente a Dante la corona de laurel, dado que éste había hecho por el vernáculo italiano lo que Homero por el griego y Virgilio por el latín.[46] Leo Spitzer ve un uso práctico en la búsqueda del "Ideal type" que remedia la "maldición" a la que el hombre está sometido por la mutabilidad, la dispersión y la fragmentación de la *langue*. Para él Dante nunca trató de ocultar el logro de haber otorgado a los usuarios de este vernáculo ilustre los medios para superar la fama de reyes y príncipes, pues era consciente de la *dolcezza* de su gloria, que lo ayudó a vivir el exilio.[47]

Las dos églogas de factura virgiliana

Tras la composición de las dos primeras *cantiche* del *poema sacro,* Dante envía una copia de ellas a su amigo Giovanni del Virgilio, profesor de la universidad de Bolonia, reputado por su cátedra de latín. Tras ello el poeta recibe una respuesta de éste a inicios del año 1319 en la forma de una epístola horaciana. Es extraña, pero no inesperada la petición que se encuentra en la carta del catedrático bononiense: a más de la mitad del camino de la *Commedia* sugiere al poeta que use su extraordinario talento en latín para declararse *princeps* de su época con la corona de laurel, como Albertino Mussato en 1315.

Ingeniosamente Alighieri decide no respetar la factura horaciana de su amigo. El tema del *volgare illustre* como la base lingüística de la *Commedia*, después de tantas cavilaciones a lo largo de los años, era esperanzador, pues la obra y el experimento vernáculo tenían el potencial de sentar un precedente poético para la historia. En dichas circunstancias el florentino acepta el reto epistolar del catedrático bononiense,

[45] *Cf.* S. S. Gravelle, "The Latin-Vernacular Question and Humanist Theory of Language and Culture", in *op. cit*., pp. 369-370.
[46] *Cf.* S. S. Gravelle, "The Latin-Vernacular Question and Humanist Theory of Language and Culture", in *op. cit*., p. 385.
[47] *Cf.* Leo Spitzer, "The 'Ideal Typology' in Dante's 'De Vulgari Eloquentia'", in *Italica*, 32, 2. Illinois, University of Illinois Press, 1955, pp. 86-87.

pasando a la defensa de su creación una vez más en latín, como hiciera con el *Dve*, pero arrogándose esta vez la autoridad de su *maestro* Virgilio a través de lengua y poesía: no se serviría otra vez de un tratado sobre el vernáculo, sino de una apología, en clave poético-alegórica y en imitación de las *Bucólicas* romanas, de la elección de dicho vernáculo para la mayor de sus obras. Más allá de la superficie lingüística, la importancia de estas dos églogas es superior al hecho de que sean sus únicas composiciones poéticas en latín: se sospecha que la segunda es la última obra de Dante antes de fallecer y, además de este azar, es un testimonio de su persistente idea de llevar el vernáculo a un estadio tan respetable como el de la lengua romana en la *Eneida*.

Dante promueve, pues, su *magnum opus* componiendo una primera égloga de 67 versos en hexámetros virgilianos, conocida como *Dantis ecloga prior ad Ioannem*, cuya materia puede resumirse así (vv. 9-34): comienza el canto con la evocación del escenario pastoril en el que se hallan contando sus cabras ya pacidas Títiro y Melibeo, personajes provenientes de las églogas virgilianas y de los cuales Títiro simboliza a Dante. Éste había recibido una carta de su amigo Mopso, es decir Giovanni del Virgilio, y Melibeo insiste a su amigo pastor que le cuente su contenido. Títiro contesta riendo, pues se trata de una invitación a visitar campos que Melibeo desconoce: junto al alto Ménalo, Bolonia, cuyos paisajes son coloridos en hierbas y flores y del cual fluye un pequeño lecho. En esos parajes Mopso contempla los trabajos de hombres y dioses y él mismo con sus flautillas hace que el rebaño lo siga, aplaca las iras de los leones, revierte el flujo del agua y hace que los montes de Arcadia sacudan las flores.

Detrás de los disfraces pastoriles, Dante explica que del Virgilio reside en las altas cumbres de Bolonia y con su canto o erudición seduce a sus congéneres, que sienten por él gran admiración. Sin embargo, para Títiro se trata de un lecho de río poco profundo que, nacido de las alturas, riega los coloridos campos de su ciudad natal mientras Mopso se inmiscuye en los asuntos de la política y la historia, los "trabajos de la humanidad y los dioses", *hominum superumque labores*.[48] Títiro insinúa que se trata de la Universidad bononiense cuando habla de que, mientras otros se agotan estudiando el derecho, Mopso se introdujo al

[48] *Ecl.* 1, 19.

"sagrado bosque" donde palideció por empresas poéticas, y luego invita a su amigo Títiro a coronarse con el laurel.[49] La propuesta se oye tentadora y Melibeo le pregunta a Títiro si adornará algún día su frente con la sagrada hoja. Ante la interrogante, responde cantando el viejo pastor: "¡Con cuántos balidos resonarán los montes y los prados si me dedicara a componer peanes con mi lira y la frente reverdeciente!". Y, sin embargo, la gloria que ahí obtendría no se compara a la que se le otorgaría en su natal Florencia: "Pero yo tendría temor de esos campos y bosques de dioses desconocidos. ¿Acaso no es mejor peinar con un triunfo mis cabellos junto al Arno donde nací?"[50] Con todo, Melibeo le advierte que las cabras ya están canosas y lo insta a tomar una decisión pronto.[51] Así se resume el argumento de la primera égloga de factura virgiliana que Dante envía a del Virgilio como respuesta a sus sugerencias poetológicas.

El catedrático bononiense no rechaza el reto y redacta una égloga virgiliana, ya no una epístola horaciana. Como respuesta al intercambio continuado, nace la segunda égloga de Alighieri, *Danti ecloga altera*, con Títiro de vuelta y un nuevo pastor, Alfesibeo, también de autoridad virgiliana, detrás del cual se esconde alegóricamente Fiducio de' Milotti, con quien el poeta convive en Ravena.[52] Esta égloga es probablemente la última composición poética de Alighieri antes de partir a su misión como embajador en Venecia en la que le llega su trágica muerte, a su retorno en Ravena del fallido intento diplomático.

El argumento que esgrime en clave alegórica va de la mano con los sueños que había tenido sobre el potencial del vernáculo en *Convivio, Vita nuova y Dve* y que, aseguraba, habían sido realizados en el *poema sacro*. Para un poeta en el exilio, un mero reconocimiento como el que le esperaba en Bolonia se queda corto de sus ambiciones universales en-

[49] "Montibus aoniis Mopsus, Meliboee, quot annis,/ dum satagunt alii causarum iura doceri,/ se dedit et sacri nemoris perpalluit umbra./ Vatificis prolutus aquis, et lacte canoro/ viscera plena ferens et plenus ad usque palatum, me vocat ad frondes versa Peneide cretas" (*Ecl*. 1, 28-33).

[50] "Quantos balatus colles et prata sonabunt,/ si viridante coma fidibus paeana ciebo!/ Sed timeam saltus et rura ignara deorum./ Nonne triumphales melius pexare capillos/ et patrio, redeam si quando, abscondere canos/ fronde sub incerta solitum flavescere Sarno?" (*Ecl.* 1, 39-44).

[51] "Ille: 'Quis hoc dubitet? propter quod respice tempus,/ Tityre, quam velox: nam iam senuere capellae,/ quas concepturis dedimus nos matribus hircos'" (*Ecl*. 1, 45-47).

[52] *Cf.* G. P. Raffa, Guy P., "Dante's Mocking Pastoral Muse", in *op. cit*., p. 274.

vueltas en imaginación teológica, además de su deseo de ser coronado en la tierra natalicia, Florencia. Lo que en la égloga previa se había manifestado como el deseo de coronarse en la patria, crece aquí y se expresa claramente como el desdén a las opiniones terrenales, en particular las de los *literati*, que palidecen ante el gran proyecto de la *Commedia*. La conexión con los sentimientos del *Dve* sobre el valor del vernáculo y con el desprecio por la falsa intelectualidad enmascarada de erudición es patente: la controversia bononiense se describe en la égloga por medio de los sanguinarios Cíclopes, con Polifemo a la cabeza, cuya reputada violencia se concreta en el asesinato de Acis y el lamento de Galatea.[53] Alfesibeo interroga a Títiro sobre si dejaría los apacibles campos de Ravena para aventurarse a la caverna ciclópica, que corresponde a Bolonia.[54] La pregunta es más advertencia, pues, prosigue Alfesibeo, los campos, los ríos, los montes y las divinidades que los habitan llorarían la ausencia de Títiro.[55] Al contrario, desea de todo corazón que nunca acontezca a Títiro verse privado de la *voluptas* en la que ya se halla, al arriesgar la vida con los monstruos bononienses por una *dira voluptas*.[56]

El peso de las dos *Ecloge* como sus únicas instancias de poesía latina descansa en que ambas atañen a los proyectos personales del poeta florentino que él fue desarrollando a lo largo de su propia carrera. En el *Dve*, se vio el sendero trazado hacia la perfección del vernáculo que

[53] "Assuetum rictus humano sanguine tingui,/ tempore iam ex illo quando Galatea relicti/ Acidis heu miseri discerpere viscera vidit?" (*Ecl*. 2, 76-78). El modelo es, naturalmente, Ovidio con sus *Metamorfosis*, 13, 750 y ss. La relación de Dante con Ovidio es crítica por la circularidad de sus transformaciones que no conducen a la otra vida, *cf.* T. Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York, Fordham University Press, 2006, pp. 158-159.

[54] "'Sic venerande senex, tu roscida rura Pelori/ deserere auderes, antrum Cyclopis iturus?"/ Ille: "Quid hoc dubitas? quid me, carissime, tentas?'" (*Ecl*. 2, 46-47). Tan asociado a Ravena veían los venecianos a Dante en su última etapa de vida que lo consideraron un enemigo como embajador de la ciudad. Lo temían, porque sabían que él podía conseguir la paz y ellos buscaban la guerra. Esa fallida misión y la picadura de un mosquito le costaron la vida a Dante a su regreso; *cf.* John C. Davenport, *Dante. Poet, Author, and Proud Florentine*. Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2006, pp. 109-110.

[55] "'Et Dryadum miserere loci pecorumque tuorum./ Te iuga, te saltus nostri, te flumina flebunt/ absentem et Nymphae mecum peiora timentes'" (*Ecl*. 2, 56-58).

[56] "'Ah, mea vita, precor, numquam tam dira voluptas/ te premat, ut Rhenus et Naias illa recludat/ hoc illustre caput, cui iam frondator in alta'" (*Ecl*. 2, 84-86).

antecede a la *Commedia* en un tratado de tipo escolástico; ahora en las églogas, Dante se ciñe a la autoridad de Virgilio y del latín para defender alegóricamente su elección, ya que, como explica Bregoli-Russo: "di fronte alla retorica medievale l'atto significa appellarsi scolasticamente all'autorità di un autore classico e usare la *transumptio*".[57] Además, un efecto inesperado de la correspondencia eclógica de Dante es que se volvió un reinicio inesperado del género bucólico latino en las postrimerías del medievo.

¿Pero por qué elegiría el florentino las *Bucólicas* como modelo para hacer apología de su obra vernácula? Dante responde con un claro rechazo en clave bucólica a las aspiraciones épicas, trágicas o históricas a las que lo persuade su amigo universitario.[58] La característica supuestamente *humilde* de la poesía pastoril abona metapoéticamente a la declaración de intenciones dantescas, pues no hay mejor medio para expresar un rechazo a la visión aristocrática de Bolonia (y de su amigo del Virgilio) que una égloga en latín virgiliano. Amén de las posibilidades metapoéticas que las *Bucólicas* le ofrecen, no es la vez primera que Dante había visitado las praderas coloreadas del blanco de las cabras y las ovejas: antes de las *Egloge*, ya existe la ambientación bucólica-pastoril en la *Commedia*, en un momento de reposo, precisamente, para Dante, Virgilio y Estacio.[59] Al leer las *Ecloge*, es inevitable pensar en la *silva* latina, particularmente la virgiliana bucólica, y en la *selva oscura* del propio exiliado; la interacción misma de Dante y Giovanni del Virgilio fuerza al receptor a establecer el vínculo ecléctico e intertextual de poesía y

[57] Mauda Bregoli-Russo, "Le Egloghe di Dante: un'analisi", in *Italica*, 62, 1. Illinois, University of Illinois Press, 1985, pp. 37-38.

[58] *Ibid.*, p. 34; Sabrina Ferrara, "Ethical Distance and Political Resonance in the Eclogues of Dante", in *op. cit*., p. 113.

[59] Dante, en vez de representarse como cuidador de greyes, se asume como oveja guiada por dos ilustres pastores, Virgilio y Estacio, mientras descansan cuando "ciascun di noi d'un grado fece letto" (*Purg*. XXVII, 70-87). *Cf*. Catherine Adoyo, *The Order of all Things: Mimetic Craft in Dante's* Commedia. Tesis. Cambridge, Harvard University, 2011, pp. 393-398; Renato Poggioli, "Dante poco tempo silvano: or a 'pastoral oasis' in the *Commedia*", in *Annual Report of the Dante Society, with Accompanying Papers*, 80. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1962, pp. 1-20.

filosofía.[60] Con respecto a la sugerencia de dedicarse mejor a la historia, el florentino ya había iniciado el camino propuesto por el bononiense en sus propios términos, pues la *Commedia* no carece de alusiones a hechos históricos recientes, al mismo tiempo que se vale de la materia histórica, filosófica y poética antigua para sublimar su mensaje.[61]

Compuestas después de iniciado el *poema sacro*, las *Ecloge* retratan el largo camino del poeta para la composición de la *Commedia* a través del *Convivio* y del *Dve*, puesto que en ellas hay calcos específicos de las mismas obras que muestran la *self-figuration* de un Dante que ha conseguido sus objetivos tras un largo escrutinio de la decisión final que tomó en contraste con las otras vías posibles que fue desarrollando a lo largo de su carrera. En su ficción alegórica pastoril en dos movimientos, el poeta hace, a la par, una confrontación y una síntesis del estilo alto, bajo, épico y pastoril que se funden en el género cómico de su peregrinaje hacia la teología poética de la *Commedia*. En vez de responder a su interlocutor, del Virgilio, con una epístola de tipo horaciano, Dante somete los términos de la respuesta a sus propios criterios genéricos y reta a su amigo, incluso, a defender su título-sobrenombre de *del Virgilio* en los términos del *poema sacro*. La decisión de revivir el género pastoril tuvo consecuencias inconmensurables para la posteridad, como Petrarca, Boccaccio y otros ilustres escritores europeos atestiguan. Títiro es el último homenaje que Dante hace a su *dolcissimo patre* Virgilio de las dos primeras *cantiche*, el *Inferno* y el *Purgatorio*. Huelga decir que detrás del homenaje hay una apropiación con la que parece burlarse del sobrenombre de su amigo catedrático e interlocutor bucólico.[62]

---

[60] "The compound semantic valence of the Latin *silva* provides fertile philosophical and literary ground for figurative conceptions of primordial chaos and textual assemblage to take root in the *Commedia*'s *selva*. [...] The *selva* appears to represent the intrinsic unintelligibility of elemental ὕλη (*hyle*) which exists at the marginal reaches of the illuminating order of Divine light. On the other hand, the *selva* emerges as a venue of assemblage of a vast poetic and philosophical legacy from which Dante must draw meaning by the exercise and cultivation of his own intellectual and spiritual light. [...] The very yarn from which the poem's fabric is woven is spun from its amalgam of eclectic sources" (C. Adoyo, *op. cit*., pp. 139-140).

[61] *Cf.* S. Ferrara, "Ethical Distance and Political Resonance in the Eclogues of Dante", in *op. cit*., pp. 111-112.

[62] *Cf.* Jonathan Combs-Schilling, "Tityrus in Limbo: Figures of the Author in Dante's Eclogues",

Así pues, en estas composiciones latinas que sirven de retrospección, Dante supera los confines temporales y dimensionales en busca de una universalidad teológico-poética que está impresa en su propia idealización (y puesta en práctica) del *volgare illustre*. Al utilizar y recrear los códigos metapoéticos de la poesía bucólica virgiliana, Dante se asume como un nuevo Virgilio al componer no sólo su propia *Eneida*, sino también sus *Bucólicas,* con las que cumple parcialmente con la *rota Virgili* tan apreciada por los medievales. Marca, así, su distancia con el mundo neolatino de Padua y Bolonia, en particular sus preceptivas genéricas. Son movimientos opuestos los de del Virgilio y los de Alighieri, en los que cada uno se ve como el verdadero representante de la modernidad.[63]

Conclusiones

La importancia del *Dve* y las *Ecloge, más allá de su relativa obscuridad por los siglos y reciente redescubrimiento e interés,*[64] es que se hallan en polos temporales contrarios que giran alrededor del viaje poético de la *Commedia*, primero acompañado de Virgilio, el representante de la Antigüedad que no puede continuar más allá del *Canto* 30 del *Purgatorio*, e inmediatamente después de Beatrice, símbolo sublimado del *dolce stil novo*. Ambas obras aquí tratadas, la primera en latín

Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, 133. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2015, pp. 1-13.

[63] *Cf.* S. Ferrara, "Ethical Distance and Political Resonance in the Eclogues of Dante", in *op. cit*., pp. 114-117.

[64] A diferencia de la rica tradición exegética detrás de la *Commedia*, el tratado latino sobre la lengua vernácula no llamó la atención en un inicio. Del tratado *De vulgari eloquentia*, junto con *Vita nuova* y *Convivio,* no hubo copias manuscritas durante el siglo XIV, hasta que recobró el interés de intelectuales italianos del XVI como Jacopo Corbinelli, quien determinó la atribución correcta de la obra a Dante en 1577 después de casi tres siglos de obscuridad, *cf*. Francesco Ciabattoni, "Dante Alighieri", in Marco Sgarbi, ed., *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Cham, Springer International Publishing, 2017, p. 3. De las *Ecloge*, no hubo impresión sino hasta el siglo XVIII, *cf*. Jay Rudd, *Critical Companion to Dante. A Literary Reference to His Life and Work*. New York, Facts on File, 2008, p. 281.

escolástico provisto de todas las herramientas retóricas que las *Artes dictaminis* medievales proveían, y la segunda en latín de impronta virgiliana para asumirse como continuador del mayor de los poetas latinos, marcan las distancias entre las primeras concepciones poéticas del florentino y las conclusiones a las que él llegó en su búsqueda de convertirse en una nueva clase de *vates* de la Cristiandad al final de la Edad Media.

En el *Dve*, apenas se establecen las bases teóricas que sostendrían el constructo lingüístico al que Dante aspiraba: en parte, la excelencia de esa *vulgarem elocutionem* depende de la selección de autores vernáculos considerados modélicos para alcanzar la transhistoricidad del *vulgare illustre* sin perder la naturalidad de la que el latín carece. Aunque todavía en el *Dve* no esté en consideración el gran proyecto de la *Commedia*, las cavilaciones retóricas y estéticas de Dante tienen ya un fundamento firme sobre el que continuaría ponderando e innovando a lo largo de su vida. Aunque inacabado, el *Dve* es la faceta del poeta como prosista-filósofo que no sólo busca indagar sobre su presente, sino que se vuelve una parte activa del cambio que él quiere realizar en el mundo al ofrecer un regalo para sus connacionales y para la patria grande que era Italia: un instrumento para establecer su propia hegemonía.

Las *Ecloge*, en cambio, atestiguan la madurez de dicha reflexión soldada por la experiencia de la *Commedia*, así como muestran la convicción dantesca de defender esa decisión ya no a nivel de *philosophus*, sino como el poeta del noble vernáculo que, una última vez, se arma del latín en contra de sus detractores. Sin embargo, esto no es el objetivo final ni es el factor de mayor peso para reconsiderar la importancia de las *Ecloge*, dado que la oposición a sus detractores forma parte de una idea más profunda que lo ata, una vez más, a Virgilio, pero no en términos imitativos de la *Eneida*, sino de las *Bucólicas* que representan una serie de dramas, aparentemente simplistas, detrás de los cuales el mantuano esconde reflexiones de política, historia, filosofía y, naturalmente, de poesía misma. Qué mejor defensa de la *Commedia* que la autoridad *humilis* de las églogas virgilianas, pues "humildes" son también el género y la lengua del *poema sacro*. La falsa modestia poetológica del romano sirve un nuevo propósito para el florentino en el elogio de lo vulgar,

lo vernáculo; a saber, de lo que no se consideraba capaz de producir sublimidad. El *Dve* y las *Ecloge* son espejos de un Dante convencido de que su camino sería recorrido por otros. Reflejan su planteamiento de desoír a voces contemporáneas, sujetas al conservadurismo estético, para dedicarse a su verdadero público, al cual él no habría de conocer, pero que lo reconocería por su más grande hazaña: lograr la eternidad.

♦ “Segnato è or da voi lo mio cervello”. Sul valore didattico dell’*exemplum* nella *Commedia* ♦

Itala Tambasco
Università degli Studi di Foggia

La spiccata tendenza dantesca a radicare la *fictio* nella realtà vissuta costituisce una strategia esegetica che non solo riproduce –già mediante l’espediente della similitudine– la diligente imitazione divulgativa del realismo poetico del fiorentino, ma contemporaneamente riflette la concretezza della funzione pedagogica insita nell’intera concezione del poema dantesco.[1]

L’impianto didattico che sottende all’ideazione della *Commedia* non è affatto un principio ausiliario, dissimulato dall’ispirazione lirica del

[1] Scrive Gianpaolo Dossena che “nella *Commedia* le similitudini sono circa seicento. Introdurre un paragone o una similitudine è come introdurre nella storia un’altra piccola storia” (Gianpaolo Dossena, *La Divina commedia di Dante Alighieri*. *Inferno*. Milano, Vallardi, 2021, p. 27); l’inserimento della micronarrazione ha sempre come finalità quella che già la classicità riferiva come la funzione esplicativa, di chiarire, cioè, alcuni aspetti afferenti al senso della macro-narrazione stessa. Indugiare in questa sede sul carattere e sulla struttura delle similitudini della *Commedia* sarebbe inopportuno, pertanto *cf*. Giorgio Bàrberi Squarotti, “Premessa allo studio delle similitudini dantesche”, in AA.VV., *Filologia e critica dantesca. Studi offerti ad Aldo Vallone*. Firenze, Olschki, 2009; Luca Serianni, “Sulle similitudini nella *Commedia*”, in *L’Alighieri*, LI, 35, 2010, pp. 25-43; Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*. Bologna, Il Mulino, 1978; Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*. Ravenna, Longo Editore, 2002. È stato acutamente rilevato come l’intensificarsi delle similitudini progredisca di pari passo con l’acuirsi dell’ineffabilità della materia trattata e ciò ne avvalora il valore didatticamente concepito da Dante come ausilio al lettore per la fruibilità del suo testo (Enzo Noé Girardi, “L’uso della retorica nella ‘Divina Commedia’: le similitudini”, in Franco Cale, ed., *Dante e il mondo slavo*. Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1984, pp. 749-769).

poeta, ma è anzi volutamente e costantemente proposto all'attenzione del lettore affinché possa sentirsi, con Dante, partecipe di un itinerario di crescita che riguarda tutta l'umanità. Dante autore si mette in gioco e trascina il lettore in un racconto che non è mai fine a sé stesso, ma è sempre funzionale all'acquisizione di una verità.

Le tesi di Giunta, che nota giustamente quanto "non siamo abituati a separare con un tratto molto netto il piacere estetico dal piacere che viene dal conoscere",[2] ci aiuta a entrare nell'esclusività del poema che intende fissare una corrispondenza inscindibile fra piacere e conoscenza, emblematicamente incarnata dall'esperienza di Ulisse che, mosso dal piacere di conoscere (l'inconoscibile), va persino incontro alla morte eterna.[3]

Il desiderio e il piacere della conoscenza che deriverà dal compimento del viaggio –sebbene connaturati alla predisposizione del poeta, riconosciutagli da maestro Brunetto ("Se tu segui tua stella/ non puoi fallire a glorïoso porto/ se ben m'accorsi nella vita bella", *Inf*. XV, 55-57)–[4] necessitano di una spinta propulsiva, di una mediazione educativa

[2] Claudio Giunta, "Perché continuiamo a leggere la *Commedia*?", in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XII, 1-2. Roma, Adi Editore, 2009, pp. 269-281.

[3] Non a caso nell'eroe omerico molti hanno riconosciuto una sorta di *alter ego* dantesco. Il paragone fra i due viaggiatori è stato spesso suggerito proprio dalla componente del desiderio della conoscenza che, tuttavia, se non orientato ad una meta salvifica (come per Dante) finisce inevitabilmente per condurre alla perdizione. *Cf.* Norberto Cacciaglia, "L'esperienza del mondo e il tema della conoscenza nella *Divina Commedia*", in *Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies*, 39, 1. Marzo de 2005, pp. 18-48; Davide Canfora, "Una 'preghiera degna di molta loda': Ulisse e il desiderio di conoscenza", in Paola Allegretti, Marcello Ciccuto e Giuseppe Ledda, eds., *Atti degli incontri sulle Opere di Dante. Commedia. Inferno*. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 329-337; Sergio Cristaldi, "Dante, Ulisse e il richiamo del lontano", in *Le Forme e la Storia, Università, Letteratura e Linguistica*, IX, 2. Soveria Mannelli, Italia, Rubbettino Editore, 2016, pp. 263-297. Bortolo Martinelli, "La passione e il limite: l'inutile avventura di Ulisse, Inferno XXVI", in Alfonso Paolella, Vincenzo Placella e Giovanni Turco, eds., *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. II. Napoli, Federico & Ardia, 1993, pp. 485-506; poi, con l'aggiunta di 5 paragrafi iniziali in Bortolo Martinelli, *Dante. L'"altro viaggio"*. Pisa, Giardini, 2007, pp. 121-160.

[4] John Paul Russo, "Se tu segui tua stella/ non puoi fallire a glorïoso porto*"*, in Irene Chirico, Paolo Dainotti e Marco Galdi, eds., *Citar Dante*. Atene, ETPBooks/ Lectura Dantis Metelliana, 2021, pp. 112-113.

che aiuti il poeta *in primis* a uscire dall'*impasse* della paura che impedisce la sua partenza verso il cammino della conoscenza e lo immobilizza, lo rende culturalmente insicuro rispetto ai precedenti modelli letterari con i quali Dante si sente ora chiamato al confronto.

> Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
> Io non Enëa, io non Paulo sono;
> me degno a ciò né io né altri 'l crede.
> Per che, se del venire io m'abbandono,
> temo che la venuta non sia folle.
> Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono.
> (*Inf*. II, 31-36)

Per togliere il pellegrino da questa condizione di paura Virgilio ricorre a uno degli espedienti didatticamente più efficaci, prospettando al poeta l'intero itinerario da percorrere, in una dimensione longitudinale volta all'acquisizione graduale di conoscenze a breve (*Inferno*), medio (*Purgatorio*) e lungo termine (*Paradiso*). Si tratta di una pratica che in prospettiva pedagogica consente di tenere in dialogo costante i protagonisti e gli strumenti del processo formativo, favorendo la coerenza e l'ottimizzazione dell'apprendimento di Dante personaggio e con lui del lettore.[5]

Le parole di Virgilio predispongono il poeta all'acquisizione della conoscenza ("Tu m'hai con disiderio il cor disposto/ sì al venir con le parole tue,/ ch'i' son tornato nel primo proposto", *Inf*. II, 136-138) conferendogli la sicurezza necessaria per uscire dallo stato di paralisi conoscitiva in cui si era venuto a trovare, smarrito nella selva: "'Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:/ tu duca, tu segnore e tu maestro'./ Così li dissi; e poi che mosso fue,/ intrai per lo cammino alto e silvestro" (*Inf*. II, 139-142). Nel momento della perdizione Virgilio innesca l'avvio dantesco, indicandogli la meta della gioia ("perché non sali il dilettoso monte/ ch'è principio e cagion di tutta gioia?", *Inf*. I, 77-78). Il nocciolo affettivo che caratterizza per Dante la relazione educativa risiede nel riconoscersi educativamente

[5] Il coinvolgimento attivo dei potenziali beneficiari dell'intervento fino dalla fase iniziale della progettazione didattica è una delle componenti su cui, oggi, la pedagogia degli ambienti di apprendimento insiste particolarmente, *cf*. Pierpaolo Limone, *Ambienti di apprendimento e progettazione didattica. Proposte per un sistema educativo transmediale*. Roma, Carocci, 2012.

bisognoso di aiuto ("Quando vidi costui nel gran diserto/ 'miserere di me', gridai a lui,/ 'qual che tu sii, od ombra od omo certo!'", *Inf*. I, 64-66). La conoscenza, dunque, non è da considerarsi come un fatto individuale, ma come un processo di edificazione formativa guidata, una trasposizione concreta del modo di intendere cristianamente la dimensione comunitaria che Dante estende a quella laica della cultura già nei momenti focali della concezione metaletteraria del *De Vulgari Eloquentia* e del *Convivio*, concepiti nella prospettiva di una *koinè* intellettuale indispensabile all'evoluzione del sapere filosofico-letterario.[6]

Ancora Giunta, a proposito del piacere della conoscenza, nota come "a scuola sia persino difficile accettare che quest'ultimo sia un piacere: ci appare piuttosto come un ostacolo che bisogna superare per poi dedicarsi a cose più utili e riposanti come per esempio dire la nostra opinione su quello che abbiamo letto".[7] Le meditazioni dello studioso sui limiti didattici riferiti alla lettura attuale del poema ci consentono di compiere alcune riflessioni circa la possibilità di cogliere al suo interno i segnali della concretezza pedagogica dantesca. Edotta e intrisa di atti educativi precorritori delle più moderne pratiche educative, nella *Com-*

[6] Nel *Convivio*, in cui sin dal titolo si stabilisce l'indispensabilità di una comunione filosofico-letteraria, Dante trasforma espressamente l'accudimento culturale in un atto di carità nei confronti dei "veri poveri" che inconfondibilmente identifica in coloro che non sanno: "ma però che ciascuno uomo a ciascuno uomo naturalmente è amico, e ciascuno amico si duole del difetto di colui ch'elli ama, coloro che a così alta mensa sono cibati non sanza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande sen gire mangiando. E acciò che misericordia è madre di beneficio, sempre liberalmente coloro che sanno porgono della loro buona ricchezza alli veri poveri, e sono quasi fonte vivo, della cui acqua si refrigera la naturale sete che di sopra è nominata" (*Cv*. II, 8-9). L'insegnamento agli altri, elargito in forza di questa materna misericordia, viene qui paragonato al dissetare gli assetati, seconda opera di misericordia corporale. È un Dante che a quest'altezza, pur immerso nella tragedia dell'esilio, alla ricerca egli stesso di misericordiosa ospitalità nel girare le città d'Italia, medita sull'opportunità e l'arricchimento che può derivare dall'offerta della propria conoscenza. Per alcuni riferimenti alla misericordia come motore dell'azione nella *Commedia cf*. Elena Landoni, "'Lo maggior don di Dio'. *Commedia* e pedagogia divina", in *Rivista di Letteratura Italiana*, XXIX, 1. Roma, Adi Editore, 2011, pp. 9-31. Itala Tambasco, "'M'insegnavate come l'uom s'etterna'. Per una didattica della salvezza nella *Commedia*", *Sinestesieonline*, XI, 34, 2022. <http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2022/02/gennaio2022-05.pdf>.

[7] C. Giunta, "Perché continuiamo a leggere la *Commedia*?", in *op. cit*., p. 10.

media l'*incipit* del viaggio coincide con l'inizio di un processo di apprendimento che considera in chiave dialettica il rapporto docente/discente e che contempla la necessità di una semplificazione del sapere che possa facilitarne l'acquisizione. Non esistono momenti di conseguimento passivo e autonomo della conoscenza. Essa è sempre interposta a concreti espedienti didattici, pensati per un'acquisizione meno dottrinale e più empirica dell'esperienza ultramondana da parte del poeta.

Anche la scelta di affidarsi a un percorso di conoscenza multisensoriale restituisce l'idea di un piacere dell'apprendimento che fin da subito Dante ha riposto in un'esperienza formativa non tradizionale. Tutto il percorso è concepito seguendo degli *steps* progressivi che lo preparano all'incontro con Dio; man mano che la difficoltà speculativa aumenta, si acuisce di pari passo anche la consistenza sensoriale della sua poesia, intrisa di musicalità e di potenza visiva.

In tale prospettiva, è sicuramente nel *Purgatorio* che la componente metadidattica si acuisce in quanto coinvolge irrimediabilmente anche le sorti delle anime purganti che, come il poeta, aspettano di accedere al *Paradiso*, ma solo dopo aver scontato e compreso la portata del loro peccato. La piena acquisizione della consapevolezza della colpa è la condizione necessaria affinché esse possano arrivare a Dio e la complessità dinamica con cui Dante concepisce l'evento educativo non poteva certo esaurirsi in un'auto-meditazione sul peccato. Le anime infernali, al contrario, sono escluse dal privilegio di poter rimediare al proprio errore e scontano, accanto alla fissata pena eterna, la punizione ancora più atroce di comprenderla in modo limitato o quantomeno non fino al punto da potersi pentire.

Torna a essere emblematico, fra tutti, il caso di *Inferno* XXVI; in quel "come altrui piacque" di Ulisse è condensato tutto il rancoroso rammarico di chi patisce, attimo dopo attimo, la pena di bruciare tra le fiamme infernali senza intenderne la ragione. Ulisse non ha compreso ciò che gli è accaduto, e in questo ci pare di poter intravedere la sarcastica maledizione di un ulteriore contrappasso dantesco rivolto al convenzionale eroe della conoscenza che è qui condannato a non conoscere, a non comprendere persino il motivo della sua condanna.[8]

[8] È importante notare come questa non sia una condizione generalizzata delle anime dannate e

L'espediente didattico dell'*exemplum* purgatoriale è pensato dal poeta come facilitatore di tale processo, concepito e allestito in modo dinamico e variabile a seconda delle situazioni e della tipologia di peccato a cui si riferisce. Nel *Purgatorio* la progressione conoscitiva delle anime procede di pari passo con quella corporea: esse si spostano in base al grado di consapevolezza del loro peccato.

Da qui la fortuna della traduzione iconografica di passi biblici in forma di calligrammi e di polittici, particolarmente diffusi fra i il XIV e il XV secolo e pienamente acquisiti dalla progettazione dantesca come supporto esegetico-didattico per la crescita delle anime. La valenza didattica della cantica purgatoriale si acuisce mediante il supporto sensoriale dell'elemento visivo che non rinuncia mai all'architettura simmetrica e corrispondente, propria dell'intera composizione dantesca.[9]

che, anzi, tale livello di incoscienza riguardi esclusivamente l'eroe omerico. Tutti i personaggi infernali che Dante incontra sono quantomeno consapevoli della causa della loro punizione (sebbene non condividendola e quindi non comprendendola a pieno) o comunque non si mostrano di certo sorpresi –sebbene siano risentiti– della loro condanna eterna. Francesca, che vanta abilità retoriche non inferiori a quelle di Ulisse, racconta con lucidità ed estrema obiettività la storia del suo amore con Paolo, è perfettamente consapevole delle ragioni della loro punizione e riconosce come "perverso" (*Inf*. V, 93) il loro amore. Volendo incedere ancora con ordine per un breve tratto del regno infernale, notiamo come anche Ciacco ammetta apertamente: "per la dannosa colpa della gola,/ come tu vedi, a la pioggia mi fiacco" (*Inf*. VI, 53-54). Ancora più avanti i barattieri rivelano l'uno la colpa dell'altro, mentre il "dispettoso e torto" Capaneo, sotto la pioggia di fuoco, non mostra alcun rimorso per la sua "superbia" (*Inf*. XIV, 43-72). Sebbene al lettore risulti ancora poco chiara la natura del peccato di Brunetto, il Latini ne ha ben presenti le ragioni e sa di appartenere ad una certa categoria di peccatori che egli stesso dichiara "d'un peccato medesmo al mondo lerci" (*Inf*. XV, 108); ci riferiamo alla *vexata quaestio* della presunta sodomia che Dante attribuisce al suo maestro, di cui non c'è traccia in alcun documento, *cf*. Corrado Calenda, "Reverenza e colpa: ancora sul rapporto fra Dante e Brunetto in 'Inferno' XV", in Pasquale Guaragnella, ed., "*Del nomar parean tutti contenti*", in *Studi offerti a Ruggiero Stefanelli*. Bari, Progedit, 2011, pp. 1-12; Domenico Conoscenti, "Boccaccio, Dante e l'omosessualità nella cultura del Trecento", *Allegoria*, LIX, 21, 2009, pp. 27-41; Selene Sarteschi, "*Inferno* XV: l'incontro fra Dante e Brunetto", in *Rassegna europea di letteratura italiana*, XXIX-XXX, (2007), pp. 33-59; I. Tambasco, "*Il canto della gratitudine*. *Inf*. XV letto da Nicola Zingarelli", in Sebastiano Valerio, Anna Maria Cotugno e Rossella Palmieri, eds., *Nicola Zingarelli e gli studi danteschi*. Foggia, Edizioni del Rosone, 2016, pp. 221-238.

[9] Per interessanti riflessioni sulla componente sensoriale e visiva del *Purgatorio*, *cf*. Laura Pasquini, "Sentire il purgatorio", "Pigliare occhi, per aver la mente", in *Dante, la Commedia e le arti figurative*. Roma, Carocci, 2020, pp. 79-126.

Tale prospettiva, si riempie di senso anche in virtù dello speculare parallelismo che Tateo ha suggestivamente riscontrato alla base dei primi nove canti del *Purgatorio* (che costituiscono di fatto l'Antipurgatorio)[10] con cui rinvia a un'idea di geometria compositiva che si identifica nella diffusa forma d'arte sacra medievale del polittico: una pala d'altare costituita da singoli pannelli separati, racchiusi da una cornice.[11] A suggerire l'idea che tali espedienti visivi possano aver rappresentato un prototipo strutturale nella fase del concepimento della *Commedia*,[12] è sicuramente la massiccia presenza dell'elemento figurativo che ha incoraggiato suggestioni di taglio specificamente pedagogico, espresse in contesti volti a indagare il valore metadidattico del poema, come quelle di Gargano che propone l'esempio del *Purgatorio* come archetipo e metafora letteraria delle odierne aule tematiche attrezzate. Quest'ultimo è stato suggerito *in primis* dalla componente del movimento progressivo delle anime purganti che le differenzia dall'immobilità in cui sono bloccate le anime delle altre due cantiche.

[10] Alla base delle teorie dello studioso sulla costruzione simmetrica della *Commedia* vi è sicuramente un'analisi di taglio retorico, con particolare riferimento alla pratica della *dispositio*, *cf*. Francesco Tateo, *Oratoria e Didattica. Rileggendo la Divina Commedia*. A cura di Sebastiano Valerio. Foggia, Edizioni del Rosone, 2012; si rinvia in particolare all'introduzione, pp. 5-11.

[11] L'autore ammette l'ipotesi della centralità del quinto canto del *Purgatorio*, perno della corrispondenza speculare fra i canti precedenti e successivi. Si tratta di corrispondenze che mettono in relazione rispettivamente i canti I-IX, II-VIII, III-VII, IV-VI, secondo delle simmetrie impostate su più livelli. Da quelle più vistose degli *incipit* dei canti a quelle tematiche che conferiscono alla centralità del quinto canto una pluralità di significati, *cf*. F. Tateo, "Il polittico dell'Antipurgatorio", in *Simmetrie dantesche*. Bari, Palomar, 2001.

[12] Lo stesso Tateo rintraccia altre strutture simmetriche in forma di polittico all'interno del poema e non solo nel *Purgatorio*. Tale ricorrenza strutturale avvalora l'idea di una consistente influenza subita dal poeta da parte della concezione didattico-figurativa dell'iconografia sacra medievale, *cf*. F. Tateo, "Il polittico della violenza", in *op. cit*. Sull'argomento, *cf*. Cristina Acidini Luchinat, "Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella cupola del duomo di Firenze", in Corrado Gizzi, ed., *Federico Zuccari e Dante*. Milano, Electa, 1993, pp. 43-56; Mario Apollonio, "Immagini nell'arti", in *Dante. Storia della Commedia*. A cura di Carlo Annoni, Corrado Viola. Novara, Interlinea, 2013, pp. 473-498; Chiara Balbarini, "Con gli occhi dell'artista: cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della *Commedia*", in Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, eds., *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*. Firenze, Cesati, 2017, pp. 83-90; Corrado Bologna, "Gli angeli di Dante e di Giotto che *vident per speculum in aenigmate*", in Amedeo De Vincentiis e Anna Modigliani, eds., *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, vol. II. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 3-30.

In effetti, proprio al movimento, che nel caso di Dante è stato innescato all'inizio del poema dalla rassicurante scorta virgiliana, riconosciamo la *conditio* necessaria all'inizio del processo di apprendimento che nel poeta era ostacolata dall'*impasse* della paura:

> Le anime dei purganti sono in continuo cammino (come accade oggi per gli studenti); essi si spostano di zona in zona (dopo un certo numero di anni, o di secoli di permanenza in una determinata cornice), direi che si spostano di ambiente attrezzato in ambiente attrezzato (superbi, invidiosi, iracondi, ecc.), di aula in aula, finché non acquisiscono le giuste competenze per proseguire il viaggio verso l'alto. Ciascun girone, ciascuna cornice, dunque, è un ambiente di apprendimento per le anime, ma anche per lo stesso Dante che infatti sosta in quel determinato ambiente giusto il tempo di [...] acquisire le necessarie competenze per proseguire il suo viaggio salvifico.[13]

È emblematico il caso del *setting* che Dante autore predispone per il Dante personaggio e per le anime della cornice dei superbi. Oltrepassata la porta d'ingresso dell'Antipurgatorio, inizia il vero e proprio percorso di conoscenza, con l'iscrizione delle sette P sulla fronte da parte dell'angelo custode. L'invocazione al lettore è un incoraggiamento a proseguire, data la complessità della sua poesia ("lettor, tu vedi ben com'io innalzo/ la mia matera, e però con più arte/ non ti meravigliar s'io la rincalzo", *Purg.* IX, 70-72) e ciò giustifica il ricorso all'espediente visivo come ausilio didattico del trittico dei superbi.[14] Gli esempi di *Purgatorio* X-XII che Delcorno colloca fra "le più artificiose prove di bravura che Dante abbia tentato"[15] e sui quali agisce in modo più incisivo il gusto

[13] "Dante, di zona in zona dialoga con le anime che incontra, osserva attentamente l'ambiente organizzato, che caratterizza quel determinato girone e quindi compie egli stesso il cammino di apprendimento" (Trifone Gargano, *Avanguardie educative e didattiche della letteratura*. Foggia, Edizioni del Rosone, 2019, pp. 50-51).

[14] Interessanti studi sulla concezione unitaria del trittico purgatoriale appartengono a George Corbett, "Parallel exempla: a theological reading of Dante's terrace of pride (Purgatorio in X-XII)", *Le Tre Corone. Rivista Internazionale di Studi su Dante, Petrarca, Boccaccio*, IV. Pisa y Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017, pp. 73-96; José Minervini, "Il canto XI del Purgatorio", in *"Poeta che mi guidi": riflessioni su alcuni canti della Commedia*. Taranto, Scorpione, 1999, pp. 23-39.

[15] Carlo Delcorno, "Dante e l''exemplum medievale'", in *Lettere italiane*, 35. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983, p. 17.

medievale, traducono l'esigenza del tempo di semplificare i contenuti scritturali per renderli più fruibili al popolo incolto. I bassorilievi scolpiti nel marmo da Dio stesso rinviano alla nuova arte scultorea nazionale che si imponeva ai tempi di Dante mediante l'arte di Nicola e Giovanni Pisano.[16] "Colui che mai non vide cosa nova/ produsse esto visibile parlare,/ novello a noi perché qui non si trova" (*Purg.* x, 94-96). Le sculture producono un effetto tale che in esse il *viator* coglie non solo la forza plastica, ma anche la voce. Secondo Chiavacci Leonardi "figurando questo visibile parlare, come egli lo chiama, Dante sembra voler assegnare alla parola, alla sua parola, un primato sulle altre espressioni: solo dando voce e parola alle figure –gesto proprio di Dio– si fa veramente viva e reale una scena umana".[17]

---

[16] Quella di Nicola Pisano (e poi del figlio Giovanni) fu senza dubbio fra le produzioni scultoree più note del Duecento italiano. Molti sono gli studi che ne hanno rilevato presenze suggestive nella *Commedia* dantesca, *cf*. Enzo Carli, "Dante e l'arte del suo tempo", in Umberto Parricchi, ed., *Dante*. Roma, De Luca, 1965, pp. 159-170; Valerio Mariani, "L'arte dell'Italia meridionale contemporanea a Dante", in AA.VV., *Dante e l'Italia meridionale. Atti del Congresso Nazionale di Studi danteschi*. *Seminario di Studi Danteschi di Caserta*. Firenze, Olschki, 1966, pp. 61-69 e il più recente studio di Maria Antonietta Terzoli, "Visibile parlare: ecfrasi e scrittura nella *Commedia*", in M. A. Terzoli e Sebastian Schütze, eds., *Dante und die Bildenden Künste*. Berlín-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 23-48. Di particolare rilevanza è il commento di Chiavacci Leonardi che scrive in proposito: "in questa straordinaria invenzione alcuni hanno visto soprattutto l'influsso della nuova arte scultorea del tempo, altri invece piuttosto quello dei modelli letterari a cui Dante attinge per le tre scene rappresentate, testi biblici e medievali di cui si dirà nel commento. Noi pensiamo che la bellezza e la forza di questo passo stiano proprio nell'aver Dante volutamente congiunto gli effetti delle due arti –la figura e la parola– con un singolare risultato di contrappunto, portato al massimo soprattutto nell'ultima, come si dirà. Le scene sono infatti disegnate come in una formella o un riquadro, e i personaggi sono fermi in un loro atteggiamento, come delle sculture; ma su di loro, fra di loro, passano le parole, con quell'eloquenza viva che solo il linguaggio possiede" (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano, Mondadori, 1997; si rinvia alla nota introduttiva di *Purgatorio* x).

[17] D. Alighieri, *La Divina Commedia;* si rinvia alla nota introduttiva di *Purgatorio* x. Barberi ha il merito di una recente ricognizione sullo stato dell'arte visiva nella *Commedia*. Egli nota sin da subito come "iniziando a circoscrivere la materia, i riferimenti all'arte, fatta salva la grande sequenza del canto x del *Purgatorio*, si addensano particolarmente nella terza cantica" (Giovanni Bàrberi Squarotti, "Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio", in "*L'intenzion de l'arte*", *Studi su Dante*. Milano, Franco Angeli, 2014, p. 111). Lo studioso conclude sostenendo che a Dante "non interessa elaborare una teoria dell'arte: la riflessione sull'arte, piuttosto, è complementare alla riflessione sulla poesia, e se c'è, può essere usata proficuamente in chiave ermeneutica solo

La parete scolpita, che potremmo immaginare suggestivamente come una moderna lavagna interattiva (per la multi-sensorialità che da essa deriva) offre alle anime (e a Dante) un supporto visivo a sostegno della materia trattata. Essa è concepita con tre scene in successione che mostrano esempi di umiltà premiata, contrari al peccato di superbia. La prima racconta l'umiltà sublime di Maria, impressa nel topico momento dell'Annunciazione che rese possibile l'incarnazione di Cristo. Essa occupa la prima lastra, disadorna ed essenziale, come si conviene al testo evangelico di cui spiccano le poche parole di Luca che al poeta sembra di leggere sulla bocca delle due figure: l'*Ave* dell'angelo e l'*Ecce ancilla Dei* di Maria.[18] Al centro è posto l'*exemplum* davidico che a Dante sembra persino di ascoltare: "era intagliato li nel marmo stesso/ lo carro e 'buoi, traendo l'arca santa,/ per che si teme officio non commesso./ Dinanzi parea gente; e tutta quanta,/ partita in sette cori, a' due mie' sensi/ faceva dir l'un 'No', l'altro 'Sì, canta' [...],/ li precedeva al benedetto vaso,/ trescando alzato, l'umile salmista,/ e più e men che re era in quel caso" *Purg.* x, 55-60 / 64-66). L'effigie suggestiona a tal punto il poeta che ha persino la sensazione di sentire il canto di Davide, osservando la sua immagine, contro l'evidenza dell'udito che invece non recepisce alcun suono. La figura del re d'Israele è incastonata al centro di un polittico che si chiude con l'umiltà ammirevole di Traiano, colto nel noto episodio in cui fermò l'esercito per far giustizia a una povera vedova.[19]

---

in rapporto al discorso sulle prerogative, le funzioni e i limiti della scrittura e dell'espressione poetica" (G. Barberi Squarotti, "Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio", in *op. cit.*). A questo si aggiunga la meno recente considerazione di Barthes che, nel notare lo sforzo della scrittura dantesca di adeguarsi alla volontà divina, sottolinea il tentativo di "svelare la natura polisemica del verso-immagine" (Roland Barthes, "Lo spirito della lettera"*, L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Trad. di Carmine Benincasa e Giovanni Bottiroli, Gian Paolo Caprettini *et al*. Torino, Einaudi, 1985, p. 101).

[18] "L'angel che venne in terra col decreto/ de la molt'anni lagrimata pace,/ ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, / dinanzi a noi pareva sì verace/ quivi intagliato in un atto soave,/ che non sembiava imagine che tace./ Giurato si saria ch'el dicesse *'Ave'*;/ perché iv'era imaginata quella/ ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;/ e avea in atto impressa esta favella/ *'Ecce ancilla Dei'*, propriamente/ come figura in cera si suggella" (*Purg.* x, 34-45).

[19] "Quiv'era storiata l'alta gloria/ del roman principato, il cui valore/ mosse Gregorio a la sua gran vittoria;/ i' dico di Traiano imperadore;/ e una vedovella li era al freno,/ di lagrime atteggiata e di dolore./ Intorno a lui parea calcato e pieno/ di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro/ sovr'essi in vista

Il *setting* delle tre scene prevede una crescita progressiva della complessità artistica. La riproduzione sequenziale del polittico parte dall'essenzialità dell'affresco mariano, a cui è riconosciuto comunemente il significato dell'umile obbedienza della Vergine e prosegue con quello davidico, che è presentato qui nella duplice accezione di re e salmista ("lì precedeva al benedetto vaso,/ trescando alzato, l'umile salmista,/ e più e men che re era in quel caso", *Purg.* x, 64-66). Ciò richiede un maggior grado di attenzione, necessaria a interpretare correttamente il senso dell'effigie che rinvia a una figura ambivalente di cantore e di guerriero. Nell'ultimo esempio il grado di difficoltà si intensifica con la lastra dell'imperatore Traiano, di cui Dante offre un particolare che richiede uno sforzo ancora maggiore di interpretazione e prevede che si conosca in modo approfondito la nota leggenda che coinvolse l'umile imperatore.[20]

Movimento e immagini guidano le anime anche nel canto successivo dove i superbi sono costretti a guardare le scene di superbia punita. Essi camminano portando un masso enorme sopra la loro schiena, che li costringe a tenere il capo chino sul pavimento istoriato che calpestano nel loro lento e faticoso andare. Scrive ancora Gargano in proposito:

al vento si movieno./ La miserella intra tutti costoro/ pareva dir: 'Segnor, fammi vendetta/ di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro'." (*Purg.* x, 73-84).

[20] Nella sua forma tipica e più fortunata la leggenda consta di due parti, elaborate in ambienti ed età diverse. Nella prima si narra uno straordinario atto di giustizia reso da Traiano ad una vedova; nella seconda l'anima dell'imperatore pagano passa miracolosamente dall'Inferno al Paradiso per intercessione di san Gregorio Magno. Della grande vittoria ottenuta dal santo sull'Inferno –piegando con le proprie suppliche il divieto di Dio e strappando così l'anima di Traiano al regno delle tenebre– è narrato anche in *Par.* xx, 44-48 / 106-107. La preghiera di san Gregorio Magno papa e la storia di Traiano e la vedovella rientrano in una leggenda condotta sulla base di un aneddoto raccontato da Dione Cassio (xix, 5), che si diffuse dalla *Vita di San Gregorio* (iv, 41) di Giovanni Diacono e in molti scrittori e testi medievali (Giovanni di Salisbury, Elinando, Giovanni Gallese, Jacopo da Varagine, san Tommaso, ecc). Data la fissità formulare del racconto, cui si adegua la ricreazione dantesca –pur originale negli schemi dialogici– non è dato additare perentoriamente la fonte, ma è probabile che all'origine ci sia la versione diffusa dal *Policraticus* (v, 8) di Giovanni di Salisbury, *cf.* D. Alighieri, *Commedia di Dante Alighieri*. A cura di Emilio Pasquini, Antonio Quaglio. Milano, Garzanti, 1982; si rinvia al commento di *Purg.* x, 72-74.

> In questo ambiente di apprendimento, alla maniera delle moderne aule tematiche attrezzate, sono le anime dei purganti a girare in tondo, così come fanno oggi gli studenti che si spostano da un ambiente di apprendimento tematizzato ad un altro [...]. Dante stesso procede con capo chino, sia per tentare di guardare in faccia le anime con le quali sta interagendo, sia per dar prova della sua personale costrizione ed espiazione [...]. Alla fine di questo canto [...] Dante viaggiatore affronta un esame, e cioè un accertamento dell'avvenuto possesso da parte sua della competenza di umiltà. Egli, infatti, supera l'esame. Dopodiché un leggero tocco dell'angelo gli cancella dalla fronte una delle sette P che reca impresse.[21]

Al di là del pur suggestivo confronto con la didattica attuale, mai come in questo caso parola e immagine sono concepite dal poeta come elementi di indispensabile supporto conoscitivo. A ben guardare, i tre *exempla* di umiltà raffigurati sulla roccia del monte purgatoriale suggeriscono simultaneamente una duplice interpretazione che figuralmente rinvia alla grandiosa umiltà dei personaggi, ma allegoricamente intende celebrarne il segno linguistico. Nei fregi montuosi di *Purgatorio* x è scolpita anche la potenza della loro parola, del "visibile parlare" che si riverbera nel prodigio di udire ciò che non viene detto. Il "sì" di Maria fu così potente che la donna conserva ancora quella favella "impressa in atto"; il verso di Davide fu di tale grandezza che trasuda dall'immagine incisa e confonde il poeta al punto che "li occhi e 'l naso/ e al sì e al no discordi fensi".[22] Si consideri, infine, la leggenda a cui Dante fa riferimento, che riporta il singolare aneddoto secondo cui, quando per volere di papa Gregorio l'imperatore Traiano fu disseppellito, a motivo della giustizia del suo discorso solo la sua lingua fu ritrovata intatta.[23]

Terminata la contemplazione, il poeta non manca di riferire al lettore il godimento che viene dalla vista e la gioia di poter apprendere cose nuove mediante la loro rappresentazione ("mentr'io mi dilettava di guardare/

[21] T. Gargano, *op. cit.*, p. 58.

[22] Cioè fino al punto da non riuscire a capire se l'odore del fumo dell'incenso scolpito sul monte e il canto di Davide siano reali o meno, *cf. Purg.* x, 55-66.

[23] Per il particolare aneddoto legato alla leggenda, *cf.* Roberto Paribeni, "Traiano nelle tradizioni e nelle leggende", in *Optimus Princeps: saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano*, vol. II. Messina, Principato Editore, 1927, pp. 312-316.

l'imagini di tante umilitadi [...], li occhi miei ch'a mirare eran contenti/ per veder novitadi ond'e' son vaghi", *Purg*. x, 97-98 / 103-104). Questa è una novità assoluta del suo percorso conoscitivo, ed è tale che ha bisogno di comunicarla. In ciò si realizza a pieno una delle quattro caratteristiche notoriamente riconosciute nel Medioevo alla funzione retorica dell'*exemplum* che, oltre a dover ricorrere all'*auctoritas*, avere forma breve e presentare un'unica possibilità d'interpretazione,[24] deve allo stesso tempo mirare al *docere* e al *delectare*.[25]

È proprio nell'indirizzo pedagogico della narrativa esemplare alla base della concezione purgatoriale dantesca che si riflette la più recente trovata didattica delle aule tematiche, mediante le quali si persegue l'obiettivo di un apprendimento attivo e sensoriale, edulcorato dallo spostamento in ambienti tematici circoscritti (le cornici) costellate di pareti tematiche ed elementi sonori.

Ma torniamo all'*exemplum* visivo di *Purgatorio* x. È necessario ricorrere a una prospettiva intratestuale per notare la speculare sequenza degli incontri danteschi degli ideali protagonisti scolpiti sul "marmo candido e addorno" nella sequenza degli incontri del cielo di Giove, in *Paradiso*. Qui appare un altro degli espedienti visivi didatticamente improntati alla conoscenza dantesca: è la parola a trasformarsi in immagine e non più –come per le sculture del *Purgatorio*– l'immagine a farsi parola, secondo la pratica testuale del calligramma. Le anime del cielo di Giove danzano e cantano mentre si dispongono in cielo a formare il primo verso del *Libro della Sapienza:* "*diligite Iustitiam, qui iudicatis in terram*".[26] Come in *Purgatorio*, a precedere la disposizione iconica è una metacognizione sulla difficoltà retorica a cui è giunto, per la quale giustifica l'espediente visivo concepito come supporto alle facoltà conoscitive:

[24] Di questo Dante appare pienamente consapevole, lo si evince dalle direttive interpretative inserite nelle immagini degli *exempla* di Davide e Traiano, necessari al lettore per inquadrare dalla giusta angolatura la prospettiva esegetica dell'esempio proposto.

[25] *Cf*. Marie Anne Polo de Beaulieu, "Les entre-mondes dans la littérature exemplaire", in Karin Ueltschi e Myriam White-Le Goff, eds., *Les entre-mondes. Les vivants, les morts*. París, Kincksiek, 2009, pp. 69-86.

[26] *Sap*. I, 1. Per il tema della giustizia in Dante, *cf*. Erminia Ardissino, "Liturgia e giustizia", in *Tempo liturgico e tempo storico nella 'Commedia' di Dante*. Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, pp. 5-29.

O diva Pegasëa che li 'ngegni
fai glorïosi e rendili longevi,
ed essi teco le cittadi e ' regni,
illustrami di te, sì ch'io rilevi
le lor figure com' io l'ho concette:
paia tua possa in questi versi brevi!
Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti; e io notai
le parti sì, come mi parver dette.
'DILIGITE IUSTITIAM', primai
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;
'QUI IUDICATIS TERRAM', fur sezzai.
(*Par*. XVIII, 82-93)

In tale prospettiva, quei riferimenti al *nome*, al *verbo* e al *dipinto*, condensati in un unico verso, al di là della loro funzione sintattica, diventano metaforicamente gli elementi fondanti affinché il discorso possa risultare comprensibile ed efficace. Si spiega in questi termini il ricorso al "visibil parlare" del *Paradiso*, che dalla posizione centrale del canto XVIII si irradia lungo tutto il regno della salvazione. Qui il legame fra la scrittura e la rappresentazione iconica diventa il nodo retorico che si esplica "nella scommessa della poesia umana sulla possibilità di adeguarsi ad un oggetto in realtà indicibile, se l'accezione di arte che lì entra in gioco è quella specifica di arte plastica o figurativa".[27] La *Sacra Scrittura* si materializza al cospetto di Dante e del lettore che ora non solo possono sentirla, ma anche vederla davanti ai loro occhi. L'immagine fa da supporto alle parole e le imprime in maggior misura nella mente. Le luci sopraggiungono danzando e si dispongono sulla cima dell'ultima M che si trasforma in un'aquila luminosa. Sono innumerevoli le faville che si muovono su e giù, e che compongono il segno grafico che assume i contorni riconoscibili di un'aquila araldica. In essa è possibile cogliere, già seguendo i dettami di Battaglia Ricci, un "segno civile" in preciso rapporto di affinità con il "segno religioso", esattamente come il simbolo della croce nel cielo di Marte.[28] Ed è proprio in tale fusione che trova la

[27] G. Barberi Squarotti, "Il modello lontano. Arte umana e arte di Dio", in *op. cit*., pp. 112-113.
[28] "Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi/ surgono innumerabili faville,/ onde li stolti sogliono

sua ideale collocazione la figura di Davide, che campeggiava in posizione centrale nel polittico purgatoriale e che ora troviamo al centro della pupilla dell'aquila, sempre vicino all'anima dell'imperatore Traiano:[29]

> Colui che luce in mezzo per pupilla,
> fu il cantor de lo Spirito Santo,
> che l'arca traslatò di villa in villa:
> ora conosce il merto del suo canto,
> in quanto effetto fu del suo consiglio,
> per lo remunerar ch'è altrettanto.
> Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio,
> colui che più al becco mi s'accosta,
> la vedovella consolò del figlio:
> ora conosce quanto caro costa
> non seguir Cristo, per l'esperïenza
> di questa dolce vita e de l'opposta.
> (*Par*. xx, 37-48)

Dall'effigie dell'aquila fuoriesce un suono "in forma di parole" (*Par*. xx, 29). L'immagine di Davide è colta nelle stesse circostanze con cui Dante lo presentava in *Purgatorio*: lì cantando e "traendo l'arca santa", qui come colui "che l'arca traslatò di villa in villa" e che ora "conosce il merto del suo canto". Poi è la volta dell'imperatore romano che, come in *Purgatorio* x, è ricordato in virtù della giustizia resa alla vedova, miracolato per intercessione di san Gregorio Magno che con le sue preghiere lo

agurarsi,/ resurger parver quindi più di mille/ luci e salir, qual assai e qual poco,/ sì come 'l sol che l'accende sortille;/ e quietata ciascuna in suo loco,/ la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi/ rappresentare a quel distinto foco" (*Par*. xviii, 100-108). *Cf*. Lucia Battaglia Ricci, "Decrittare i segni. A proposito di *Paradiso* xviii 70-117", in Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, eds., *Studi di Letteratura Italiana per Vitillio Masiello*. Bari, Laterza, 2006, pp. 104-106.

[29] Scrive Porena a proposito dell'accostamento della figura di Davide a quella di Traiano: "ma non c'era altra via. Se gli occhi visibili fossero stati due, una volta collocato nell'uno David, con il nome e gli attributi di cantor dello Spirito Santo, cioè della Chiesa, come al canto xxv, per le ragioni stesse della sua estetica, tutta gravitante nel gioco delle simmetrie e delle corrispondenze, Dante non avrebbe potuto collocare nella pupilla dell'altro se non un corrispondente personaggio imperiale: e chi altro corrispondente al cantor dello Spirito Santo se non il cantor dell'Impero?" (D. Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Manfredi Porena*. Bologna, Zanichelli, 1981; si rinvia al commento di *Par*. xx, 124-126).

avrebbe strappato dal regno infernale per condurlo al Paradiso. A chiudere il cerchio della sequenza pittorica, riproposta dal poeta anche nel *Convivio*,[30] è la presenza di Maria che, pochi canti più avanti, si rivelerà al poeta negli stessi atti rievocati sulla ripa del monte purgatoriale. In *Purgatorio* era incoronata dall'arcangelo Gabriele che inneggiava all'Annunciazione e all'Incarnazione, lodando l'umiltà di colei "ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave" (*Purg*. x, 42), mentre qui siede vicino a "colui che tien le chiavi di tal gloria" (*Par*. xxiii, 139).[31]

A conclusione della visione paradisiaca, in cui, come nota Cofano, si assiste al passaggio dal "visibil parlare" al grafico parlare,[32] Dante riflette sulla responsabilità educativa della scrittura e, non a caso, rivolge il suo pensiero all'atteggiamento ambivalente della chiesa rispetto al segno grafico: da una parte ci sono gli ecclesiastici e i padri della chiesa che amplificano il potere istruttivo della scrittura, ingegnandosi persino a trasformarla in elemento visivo per edulcorare il contenuto scritturale; dall'altra c'è chi (si allude forse al pontefice e all'arma della scomunica)[33] ne disonora e ne annienta la missione pedagogica e usa la penna

[30] L'intero capitolo v del quarto trattato del *Convivio*, che non riportiamo per l'eccessiva estensione, è dedicato all'approfondimento di tale questione. In esso si fa riferimento all'Incarnazione pensata e attuata da Dio e contemporaneamente alla vicenda di Davide che nasce in Palestina; poi di Enea che giunge nel Lazio a fondare Roma. Non manca di notare tale coincidenza anche Chiavacci Leonardi: "David, Roma, Maria: tutti i tre nomi sono legati a un unico evento, quella incarnazione del Figlio di Dio che fu a sua volta il massimo esempio di umiliazione e abbassamento" (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, si rinvia alla nota introduttiva a *Purgatorio* x).

[31] Il riferimento è a san Pietro, a cui furono affidate le chiavi del Regno dei cieli presso Cesarea di Filippo, come si legge in *Mt*, xvi, 19: "Tibi dabo claves regni coelorum".

[32] Domenico Cofano, "Il 'visibil parlare'", *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*. Bari, Palomar, 2003, p. 48.

[33] È ormai uniforme e definitiva l'identificazione di quel *tu* con papa Giovanni xxii. Tale attribuzione poggia principalmente sul commento dello Scartazzini che sulla base della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani produsse la definitiva convinzione che qui non potesse trattarsi del suo predecessore, papa Bonifacio viii, come altri invece vogliono, facendo leva su questioni cronologiche che si riferiscono alla presunta contemporaneità tra la stesura del canto del *Paradiso* ed il suo pontificato. Per un approfondimento sulla questione *cf*. Aurelia Accame Bobbio, "Canto xviii", in Mario Marcazzan e Giorgio Pasquali, eds., *Lectura Dantis Scaligera*. *Paradiso.* Firenze, Le Monnier, 1968, p. 655; D. Alighieri, *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*. Milano, Hoepli, 1929 (si rinvia al commento di *Par.* xviii, 131). Casadei invece sostiene che il riferimento a Giovanni xxii è rintracciabile attraverso una dettagliata ana-

per distruggere e non per edificare: "ma tu che sol per cancellare scrivi,/ pensa che Pietro e Paulo, che moriro/ per la vigna che guasti, ancor son vivi" (*Par*. XVIII, 130).[34]

In tale prospettiva, i canti del cielo di Giove, per il trionfo dell'elemento visivo a sostegno dell'apprendimento del poeta, appaiono come l'estensione della meditazione didattica che Dante aveva iniziato nel *Purgatorio*. Le scelte principali dell'allestimento di tutto il secondo regno culminano con la processione mistica posta in chiusura della seconda cantica, dove si assiste all'apoteosi del rapporto fra la scrittura e la sua riproduzione iconica, che persino si anima attraverso lo spettacolare evento della processione che sfila dinanzi a Dante.

I "ventiquattro seniori" e i quattro animali coronati, nei quali ci piace ancora vedere rappresentata la tradizionale simbologia apocalittica di Giovanni,[35] ritraggono visivamente l'intero *corpus* scritturale e sono posti ai lati del carro trionfale (nel quale si riconosce abitualmente la Chiesa)[36] a sostegno di quell'istituzione che invece profana il messaggio evangelico, secondo quanto è descritto dalle rappresentazioni successive a cui il poeta è chiamato ad assistere. La *Scrittura* si materializza al cospetto di Dante e del lettore che ora non solo possono sentirla ma anche vederla davanti ai loro occhi.

lisi di corrispondenze dei tempi verbali e alla scomunica che Giovanni XXII rivolse a Cangrande dalla Scala, nel 1318 (Alberto Casadei, "Questioni di cronologia dantesca", in *Dante oltre la Commedia*. Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 77-106).

[34] Per un approfondimento sulla questione *cf*. I. Tambasco, *Architetture intratestuali della Commedia dantesca*. Avellino, Edizioni Sinestesie, 2021, pp. 241-255.

[35] *Cf*. Alessandro D'Ancona, "La visione nel Paradiso terrestre", in *Scritti danteschi*. Firenze, Sansoni, 1912; Ronald Herzman, "Dante and the Apocalypse", in *The Apocalypse in the Middle Ages*. London, Ithaca, 1992, pp. 398-413; poi in *Dante, the critical complex*, vol. v. New York, Routledge, 2003, pp. 402-417.

[36] Invece Picone scrive che "l'unica pezza d'appoggio che ha permesso al commento secolare di identificarlo col carro della Chiesa è l'Epistola XI, indirizzata da Dante ai cardinali italiani, riuniti in conclave per eleggere il successore di Clemente V. In questo testo in effetti si parla del *carrum Sponse*, del carro cioè della Chiesa che, guidato da falsi aurighi (gli stessi cardinali), non segue più le vie indicate dal suo sposo, Cristo, ma ha imboccato una via sbagliata portando il popolo cristiano verso il baratro infernale" (Michelangelo Picone, "Canti controversi: Purgatorio XXXII e XXXIII", in Domenico Cofano e Sebastiano Valerio, eds., *Versi controversi. Letture dantesche*. Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, p. 296.

Come rilevato già da un noto studio di Blomme,[37] l'immagine ha un valore senz'altro conoscitivo nella *Commedia*. Essa fa da supporto alle parole e le imprime in maggior misura nella mente. È un principio che il poeta ben conosce, come si evince dalla raccomandazione di Beatrice espressa in chiusura dell'allegorica manifestazione: "voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,/ che 'l te ne porti dentro a te per quello/ che si reca il bordon di palma cinto" (*Purg*. XXXIII, 76-78).

Pago delle numerose figure e delle melodie che hanno allietato il suo viaggio nel secondo regno, il poeta è sicuro di portarne con sé il ricordo per il rinforzo ottenuto, attraverso esse, dalla sua memoria: "e io: 'sì come cera da suggello,/ che la figura impressa non trasmuta,/ segnato è or da voi lo mio cervello'" (*Purg*. XXXIII, 79-81). Termina così il suo viaggio della conoscenza nel *Purgatorio*. Un viaggio che Dante non intraprende solo come poeta e discepolo, ma con tutto il limite di una umanità che sa di dover colmare e poi purificare nelle acque del Letè, prima di ricongiungersi con Beatrice e accedere con lei al Paradiso.

[37] Raoul Blomme, "Il palinsesto della memoria. Osservazioni sulla similitudine dantesca", in AA.VV. *Filologia e critica dantesca*. Firenze, Olschki, 2009, pp. 403-417.

♦ Dante en la escuela: una experiencia didáctica ♦

♦ Dante e la “Commedia” a scuola: diario di esperienze didattiche ♦

Nicola D’Andrea
Istituto Comprensivo Carducci-Paolillo, Cerignola (FG)

Questo lavoro si propone di raccontare diverse esperienze didattiche laboratoriali sulla *Commedia* e alcune modalità per far appassionare i ragazzi a Dante e alla sua opera attraverso un approccio multipedagogico.

I primi anni di insegnamento di un docente sono fatti di peregrinazioni, e di supplenze brevi o lunghe, a seconda dei casi. Il mio percorso di insegnante comincia in Romagna, la terra che ha accolto Dante, dopo la condanna all’esilio fino alla morte. Nella scuola italiana, lo studio della letteratura italiana è previsto dall’inizio del secondo anno di scuola secondaria di I grado. Così, nell’anno scolastico 2010/2011, incontro per la prima volta il Sommo poeta come docente, nella scuola media statale “Geo Cenci” di Riccione”.

Anno scolastico 2010/2011. “Caro Dante...” : la scrittura creativa

Riccione, 15 settembre 2010
Da Cerignola, terra natale di Nicola Zingarelli, noto dantista laureatosi in lettere a Napoli con una tesi su *Parole e forme nella* Divina Commedia *aliene dal dialetto fiorentino* e padre del vocabolario della lingua italiana, percorro la A14 e i 463 km che separano Riccione dalla mia città. Lungo l’autostrada è possibile vedere la rocca di Gradara, in provincia di Pesaro e Urbino, famosa per aver fatto da sfondo alla vicenda di Paolo e Francesca, protagonisti del V canto dell’*Inferno*.

Nella scuola media di Riccione il Dirigente Scolastico mi assegna tre classi, tra cui 10 ore nella 2ª N con italiano, storia e geografia. Uno degli scogli più duri è sicuramente il Sommo poeta, di solito analizzato nel secondo bimestre (dicembre-gennaio), che coincide con la fine del primo quadrimestre.[1]

Riccione, dicembre-gennaio 2011
Per concludere la seconda unità di apprendimento, come da programmazione, decido di lavorare con la classe sulla scrittura creativa: stimolo i ragazzi a chiedere a Dante curiosità sulla sua vita ed opera, come se fosse uno di loro; unisco in tal modo un argomento bimestrale di antologia, come la lettera, e quello di letteratura con Dante.

Il risultato ottenuto è stata una raccolta di lettere, datate 25 gennaio 2011, che abbiamo stampato con il titolo *Lettere a Dante*. Eccone alcuni stralci:

> Mitt.: I.B.
> Destinatario: Dante Alighieri
> Via: Purgatorio 7
> Città: Quasi nel Paradiso Terrestre
>
> 25 gennaio 2011
> Egr. Sig. Dante,
> le scrivo questa lettera per chiederle in quale girone, secondo i suoi criteri, io dovrei essere collocata. Probabilmente il girone dei golosi è quello più adatto a me. Spero di sbagliarmi, perché, se così fosse, sappia che io odio il fango e tanto meno adoro essere straziata da un cane a tre teste. Voglio approfittare dell'occasione per chiederle un'ulteriore informazione: perché ha collocato Paolo e Francesca nel girone dei lussuriosi? Insomma, che errore c'è nell'essersi amati a vicenda? Non è colpa né di Paolo né di Francesca se Gianciotto era brutto ed evidentemente nessuno aveva consultato il parere di Francesca prima di dargliela in sposa.

[1] La didattica nella scuola italiana, nello specifico nella scuola secondaria di primo grado, è suddivisa in due quadrimestri: il primo va da settembre a gennaio e il secondo da febbraio a giugno. La scansione della programmazione didattica per ogni disciplina è suddivisa in quattro unità bimestrali: ottobre-novembre, dicembre-gennaio, febbraio-marzo e aprile-maggio.

Gentile signor Dante,
[...] una delle mie domande è: perché ha messo Paolo e Francesca all'Inferno? Non ha senso! Erano soltanto innamorati e poi si metta nei panni della ragazza: era giovane, data in sposa ad un vecchio, brutto e zoppo e da quanto si dice parzialmente cieco; poi ha dovuto subire un matrimonio combinato (cosa abbastanza assurda in questi tempi, normale ai suoi).
Poi proprio lei va a collocare due innamorati all'Inferno? Che ha sbavato dietro a Beatrice (dama felicemente sposata) fino al punto di farla morire dalla disperazione! [...]
Cordiali saluti
E.G.

Anno scolastico 2016/2017. I plastici dei regni danteschi: l'attivismo pedagogico

Cerignola (FG), 19 gennaio 2017
Dopo gli anni di docenza in Romagna, torno in Puglia, nella scuola dove attualmente lavoro, l'Istituto Comprensivo Carducci-Paolillo di Cerignola (FG) e dove insegno dal 2014.

Classe 2ª A, anno scolastico 2016/2017. Propongo alla classe di dividersi in gruppi e realizzare i plastici dei tre regni dell'oltretomba. Maria Montessori scrive ne *La scoperta del bambino*: "La mano è lo strumento espressivo dell'umana intelligenza: essa è l'organo della mente".[2] Le tre guide, insieme a Dante, sono state realizzate con una pasta sintetica per modellare a base minerale, mentre per i modelli dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso, i ragazzi si sono ingegnati con materiale di riciclaggio recuperato nelle loro case, come si può vedere dalle foto.

[2] Maria Montessori, *La scoperta del bambino*. Milano, Garzanti, 1968, p. 310.

1. Plastico dell'Inferno con Dante e Virgilio all'inizio della selva oscura e Lucifero conficcato nel lago del Cocito

2. Plastico del Purgatorio. In cima al Paradiso terrestre è visibile Beatrice che attende Dante

3. Plastico del Paradiso. Vicino alla luce di Dio, Dante accompagnato da San Bernardo

4. I plastici dei tre regni danteschi

Anno scolastico 2018/2019. L'ora di approfondimento:
"I mille volti di Dante"

Cerignola, ottobre 2018-maggio 2019
La suddivisione dell'italiano prevede sei ore di insegnamento settimanali, tra cui un'ora di approfondimento. Quell'anno decido di lavorare in 2ª F con un approfondimento su Dante, progettando un'unità di apprendimento intitolata "I mille volti di Dante" a partire dal lavoro su un testo di Francesca De Simone e Trifone Gargano, *La Divina Commedia di Dante stickers*, edito nel 2017 per i tipi del Rosone di Foggia. La scelta di partire dall'album di *stickers* è maturata in un'ottica inclusiva, per offrire a tutti la possibilità di avere un primo approccio al poema dantesco. Poi abbiamo iniziare a conoscere i suoi echi in musica, nel teatro, nei fumetti e sui canali social, esplorando, per esempio, *La Divina Commedia nel dialetto di Cerignola* di Riccardo Sgaramella, *L'Inferno di Topolino*, *Il Purgatorio rock* di Gianna Nannini o la *Divina Commedia metal* degli Starbinary.

Nel terzo bimestre, in collaborazione con il *maître chocolatier* Tommaso Perrucci, titolare della cioccolateria BRAMO i cioccolati di Cerignola, gli alunni, divisi in tre gruppi, hanno lavorato all'ideazione di

cioccolatini divini, una trilogia ispirata alle tre cantiche. Ad ogni gruppo è stata assegnata una cantica. Ecco i nomi e gli ingredienti dei Cioccolatini divini:

CANTICA	NOME	INGREDIENTI
INFERNO	Bacio di Giuda/ Caronte	Carbone vegetale, pepe/peperoncino, whisky torbato
PURGATORIO	Sette balze	Sale, cioccolato alle mandorle
PARADISO	Bacio divino	Forma rotonda, tartufino Cremino alla nocciola con croccante di wafer intorno

5. La 2ª F al lavoro con il maître chocolatier Tommaso Perrucci presso la sua attività BRAMO i cioccolati, via don Minzoni 120, Cerignola (FG).

Anno scolastico 2019/2020. Dante *social*: le *fake chat* dantesche con *challenge based learning*

Cerignola, novembre-maggio 2020

Decido di lavorare con il *challenge based learning*, attraverso il quale gli alunni devono affrontare una sfida su temi attuali, "**un approccio pedagogico** attraverso il quale gli studenti sono coinvolti attivamente per identificare, analizzare e disegnare una soluzione che risolva una

challenge, ovvero una sfida su problematiche attuali e temi reali".[3] Lancio una sfida ai ragazzi della seconda assegnatami, la 2ª A: sperimentare la scrittura creativa attraverso il linguaggio dei social, con la realizzazione di *fake chat* di Whatsapp o Instagram. Divisi in gruppi, ho assegnato il seguente compito:

> Immagina che Dante e i personaggi della Commedia vivano al giorno d'oggi e comunichino attraverso i social. Immagina una chat tra di loro, scegliendo la piattaforma social che preferite (Whatsapp, Instagram, Facebook, Telegram, ecc.).

Il risultato è stato sorprendente: sono nati gruppi Whatsapp come quello degli Accompagnatori, con la presenza di Virgilio, Beatrice e San Bernardo che discutono su chi debba accompagnare Dante, o quello dei Fraudolenti, che ha realizzato una *chat* tra Dante, Virgilio e Ulisse, con un chiaro riferimento al canto XXVI dell'*Inferno*.

Come hanno raccontato gli alunni, per poter realizzare un compito autentico del genere, è necessario conoscere bene l'argomento e seguire passaggi obbligati:

> Individuare i personaggi con cui si vuole creare la chat.
> Conoscere bene la storia di questi personaggi e sapere bene dove sono collocati nelle tre cantiche.
> Dare sfogo alla creatività!
> Riguardo agli strumenti, su Play Store è possibile trovare delle applicazioni per realizzare delle *fake chat*.

[3] Alessandra Scroccaro, "Il Challenge-based learning. 'Imparare facendo': risolvere problemi proposti dalle aziende. Un incontro del progetto ECIU", *UnitrentoMag* (14 aprile 2021), <https://webmagazine.unitn.it/internazionale/92341/il-challenge-based-learning#:~:text=Il%20Challenge%2DBased%20Learning%20(CBL,Tecnologico%20de%20Monterrey%2C%202015)>.

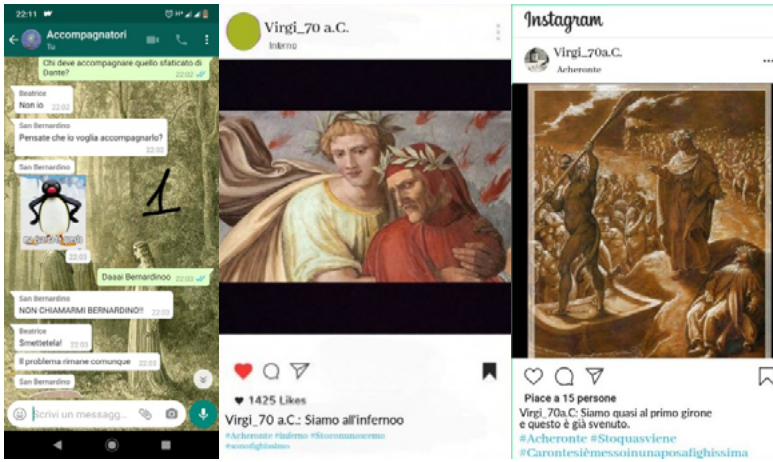
Accompagnatori
Tu
Chi deve accompagnare quello sfaticato di Dante?
Beatrice
Non io
San Bernardino
Pensate che io voglia accompagnarlo?
1
Daaai Bernardinoo
San Bernardino
NON CHIAMARMI BERNARDINO!!
Beatrice
Smettetela!
Il problema rimane comunque
Scrivi un messagg...

Accompagnatori
Tu
Il problema rimane comunque
San Bernardino
2
Perché non l'accompagni tu, Beatrice,in fondo tu lo conoscevi prima di cadere dalle scale
Beatrice
Divertente
San Bernardino
Facciamo a turni
Scrivi un messagg...

Accompagnatori
Tu
San Bernardino
Facciamo a turni
Basta che ci muoviamo,che quel cagasotto si sta perdendo nella selva
San Bernardino
3
Io voglio passare per l'antipurgatorio,voglio incontrare Pia
Beatrice
Divertente
Scrivi un messagg...

Accompagnatori
Tu
Beatrice
Divertente
4
Il resto dividetelo voi
San Bernardino
Io voglio accompagnarlo il meno possibile
San Bernardino
Beatrice
Anch'io
San Bernardino
Scrivi un messagg...

Accompagnatori
Tu
San Bernardino
Io voglio accompagnarlo il meno possibile
San Bernardino
5
Beatrice
Anch'io
San Bernardino
Beatrice, siamo rimasti io e te quindi dobbiamo decidercI su chi dovrà accompagnare Dante dopo che lo ha fatto Virgilio
To Be Continued
Scrivi un messagg...



6. Fake chat e Instagram danteschi

Dante e il lockdown: food art con la didattica del focolare
Cerignola, 7 aprile 2020
Il 5 marzo 2020 è una data difficile da dimenticare, per l'Italia e per il mondo intero: inizia il *lockdown*. Inizia la DAD, acronimo di Didattica A Distanza. Ho adottato l'approccio pedagogico della didattica del focolare e della *food art*. È la didattica delle cucine:

> Erede della didattica del filatoio, tracce di quella voce, non solo nel sotterraneo dei telai ma anche nel mondo magico e caldo delle cucine, fra gli odori dei biscotti e la morbidezza del pane. Una didattica del chiuso trasmessa quotidianamente di bocca in bocca attraverso generazioni di madri, di balie, di nonne e di vecchie zie [...], mentre impastavano e infornavano, raccontavano alla famiglia riunita divertenti filastrocche, facili poesiole, canzoni e, soprattutto, fiabe.[4]

La *food art* è l'arte di preparare, cucinare e presentare il cibo nei modi più creativi. Partendo da una citazione del *Convivio*, I, 6, "Oh beati quelli pochi che seggion a quella mensa dove si manuca lo pane degli

[4] Laura Marchetti, *Agalma. Per una didattica della carezza*. Bari, Progedit, 2017, pp. 43-44.

angeli", ho assegnato ai ragazzi la seguente traccia:

> Tutti in quarantena stanno usando il lievito, scopri il rapporto che lega il lievito Pan degli Angeli e Dante. Dopo aver effettuato questa ricerca, quando aiutate le mamme in casa, utilizzando il lievito, realizzate un dolce che rappresenti Dante e/o la sua opera, che esporrete nella prossima lezione.

7. Torta Ritratto di Dante

"L'amor che move il sole e l'altre stelle": Dante in video
Cerignola, 6 maggio 2020
Fase 2 del *lockdown*, restrizioni gradualmente allentate. Sempre *online* analizziamo tre grandi storie d'amore della *Divina Commedia*, scegliendo una donna per ogni cantica e i versi più significativi: per l'*Inferno* Francesca, per il *Purgatorio* Pia de' Tolomei e per il *Paradiso* Piccarda Donati. Con gli alunni decidiamo di scrivere e realizzare un prodotto digitale su queste tre storie d'amore, registrando le terzine con lo *smartphone* e montandole in un video finale, pubblicato sulla pagina Facebook dell'Istituto Comprensivo Carducci Paolillo,[5] col titolo "L'Amor che move il Sole e l'altre stelle", con l'amore come *fil rouge*.

[5] <https://www.facebook.com/carduccipaolillo/videos/589566954993962/>.

Tra letteratura e religione: la preghiera alla Vergine
Cerignola, 18 maggio 2020
Se da un lato la pandemia ha costretto la scuola ad una chiusura forzata, dall'altro ha permesso di andare oltre, abbattendo distanze e permettendo più facilmente lezioni interdisciplinari. D'accordo con il collega di religione, organizziamo mediante piattaforma Zoom una lezione interdisciplinare sulla preghiera alla Vergine (*Par.*, XXXIII, 1-27). Il 18 maggio in videoconferenza io e il collega di religione siamo stati in compresenza con una lezione in cui le nostre discipline si sono incontrate e hanno dialogato con i ragazzi.

Anno scolastico 2020/2021. Lo smemorato di Firenze: Verifiche con la Didattica in Azione

Cerignola, 9 novembre 2020
Seconda ondata pandemica. Dalla DAD alla DDI, Didattica Digitale Integrata. La Puglia, rispetto al resto d'Italia, ha dato alle famiglie possibilità di scelta della modalità di fruizione della didattica, tra didattica in presenza e a distanza, generando una modalità mista.

Dopo aver spiegato la vita di Dante, si poneva il problema della verifica orale. Ispirato da un film di Sergio Corbucci, *Lo smemorato di Collegno*,[6] scombino la lezione. Arrivo nella 2ª A travestito da Dante, simulando una perdita di memoria del poeta fiorentino e mettendo in atto l'approccio pedagogico della Didattica in Azione. È la didattica che permette di operare in molteplici contesti, attivando nei discenti una prospettiva interattiva e attivizzante. Con tale approccio pedagogico, gli alunni ricostruiscono il loro sapere didattico, partendo da piste aperte.

Questo *escamotage* ha permesso di mantenere l'attenzione su due livelli e canali comunicativi diversi, sia per linguaggio che per fruizione. Immedesimandomi nel poeta fiorentino inizio a chiedere ai miei alunni dove sono nato, dove sono morto, che lavoro faccevo e che opere avevo

[6] *Lo smemorato di Collegno* è un film del 1962 con Totò, diretto da Sergio Corbucci. Un reduce dalla guerra, senza soldi e vittima di un'amnesia, si rifugia in un vespasiano, ma molte persone credono di riconoscerlo.

scritto. Un modo simpatico di verificare gli apprendimenti, nonostante i due diversi canali di fruizione.

8."Lo smemorato di Firenze" verifica orale in didattica mista

L'ora del Maestro: Dante tra amore e amicizia. Il seminario online

Cerignola, 21 novembre 2020
Rifletto su alcuni libri letti durante il *lockdown*, tra cui l'ultimo libro del mio relatore di tesi, il professore Giulio Ferroni, autore de *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della* Commedia.[7]

Propongo alla 2ª A l'analisi di alcune pagine tratte dal libro sopracitato, dividendoli in gruppi. Ogni gruppo s'incontra nella *classroom* d'italiano e legge insieme le pagine assegnate.

Pensando all'entusiasmo con cui i ragazzi lavorano, decido di scrivere al professor Ferroni, dove spiego di essere stato un suo studente e laureando e chiedo, qualora fosse stato possibile, un suo intervento durante la mia lezione di letteratura in modalità di videoconferenza, in occasione del 700° anniversario dantesco.

[7] Giulio Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della* Commedia. Milano, La nave di Teseo, 2020.

Il prof. Ferroni accetta la mia proposta. Concordiamo l'argomento del seminario *online*, previsto per il 17 maggio 2021 per le classi seconde e terze: "Il valore dell'amore e dell'amicizia attraverso le parole di Dante"

Cerignola, 17 maggio 2021

Provo un senso di agitazione gioiosa al solo pensiero di rivedere, seppure *online*, colui che mi ha guidato durante gli anni universitari. Puntualissimo, il professor Ferroni si collega con i docenti e gli alunni coinvolti, dando inizio al seminario.

Dopo i saluti del Dirigente Scolastico, il prof. Ferroni, partendo dal celeberrimo sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, racconta dell'amore di Dante per Beatrice e del modo di vivere l'amore ai suoi tempi, per poi entrare nell'amore raccontato nella *Commedia*: dalle diverse letture sull'episodio di Paolo e Francesca nell'*Inferno* a Pia dei Tolomei nel *Purgatorio*, spaziando tra letteratura, geografia e arte. E dall'amore all'amicizia: Ferroni ha raccontato alcuni incontri tra amici nel *Purgatorio*: quello tra Dante e Casella; l'abbraccio tra Virgilio e Sordello, con un richiamo alla situazione pandemica del periodo e all'impossibilità di abbracciarsi; per concludere, l'incontro tra Dante, guelfo bianco, e Forese Donati, guelfo nero, con l'amicizia tra diversi, consegnando ai presenti un bellissimo verso di Umberto Saba: "Tutto il mondo ha bisogno di amicizia".

Dante e La Notte della Taranta: l'Embodied Cognition

Cerignola, 31 maggio 2021

Leggendo testi del professor Trifone Gargano, uno degli esponenti più illustri in Puglia di didattica della letteratura e studioso di Dante nei diversi canali di comunicazione, mi sono imbattuto in un video della notte della Taranta[8] del 2005, dove Francesco De Gregori canta i ver-

[8] <https://ne-np.facebook.com/FondazioneLaNottedellaTaranta/videos/il-titolo-del-libro-%C3%A8-incomincia-la-comed%C3%ACa-di-dante-alighieri-fiorentino-di-nas/751274222241880/?__so__=permalink&__rv__=related_videos>.

si di Dante sulla melodia della Taranta, ballo tipico pugliese. Insieme alla collega di scienze motorie abbiamo proposto la "Pizzica dantesca", secondo l'approccio dell'*Embodied cognition*. Tradotto in italiano con enattivismo, questo metodo afferma che mente e corpo non sono "separati e distinti, come erroneamente pensava Cartesio (Damasio, 1995), ma che il nostro corpo, e il cervello come parte del corpo, concorre a determinare i nostri processi mentali e cognitivi".[9] È nato così questo compito interdisciplinare di letteratura e scienze motorie, per attivare corpo e mente nell'avvicinamento a Dante. Come si evince dalla traccia:

> "Pizzica dantesca": compito interdisciplinare di letteratura e scienze motorie.
> Dal link "Personaggi-La Divina Commedia" il capo squadra sceglierà i personaggi che ognuno interpreterà. Realizzare il video ballando la pizzica travestito da personaggio dantesco con il cellulare in verticale, in modo che si possano vedere tutti i movimenti. Buona sfida, e che vinca il migliore.

Anno scolastico 2021/2022.
"Dante glocal": l'incontro virtuale tra Dante e Zingarelli

Cerignola, 31 ottobre 2021

Ho aperto il presente contributo con un riferimento alla mia città natale e a un mio concittadino illustre, Nicola Zingarelli, dantista e padre del vocabolario della lingua italiana. Con la collega contitolare, partendo dagli studi danteschi di Nicola Zingarelli e dai suoi luoghi, abbiamo pensato di unire due persone così distanti come epoche e anche geograficamente in un compito per la mia seconda di quest'anno, la 2ª E. Abbiamo proposto alla classe di scrivere e immaginare un incontro virtuale tra Dante e il noto studioso cerignolano per le vie di Cerignola, partendo dalle seguenti domande-stimolo:

[9] Anna M. Borghi, "Il futuro è *embodied*", in Giovanni Buccino e Marco Mezzadri, eds., *Glottodidattica e neuroscienze*. Firenze, Cesati, 2015, p. 31.

Qual è il filo che lega Nicola Zingarelli e Dante?
Nonostante le epoche diverse in cui hanno vissuto, Zingarelli e Dante sarebbero potuti diventare amici? Perché?

Un incontro immaginario concretizzatosi nella realizzazione di un cortometraggio, un prodotto digitale figlio della glocalizzazione, da cui il titolo del compito autentico "Dante glocal".

"E quindi uscimmo a riveder le stelle": le buone pratiche

L'approccio multipedagogico e le diverse metodologie didattiche sono il pane quotidiano da cui partire per affrontare la difficoltà nello spiegare il Sommo poeta e la trasversalità che lo caratterizza. Ho creato una *classroom* dal titolo "Dante e la didattica" per condividere materiale ed esperienze didattiche, che in inglese sono chiamate *best practices*. La condivisione di materiale e buone pratiche permette di abbattere le distanze geografiche offrendo una grande opportunità a tutti noi insegnanti, quella di uscire dal *mare magnum*, apparentemente infernale, dell'insegnamento della *Commedia* a scuola. È l'unico modo, come c'insegna qualcuno, per poter dire "E quindi uscimmo a riveder le stelle" (*Inf.*, XXXIV, 139), ma è necessario studiare e lavorare con dedizione, per essere "puro e disposto a salire a le stelle" (*Purg.* XXXIII, 145), spinti da quello che è "l'amor che move il sole e l'altre stelle" (*Par.,* XXXIII, 145). Nel nostro caso l'amore per la letteratura, grande patrimonio identitario mondiale.

♦ Commento al diario del professor Nicola D'Andrea ♦

María Elena Ruiz Martínez
UNAM

Nelle seguenti righe rifletterò su quanto si possa ottenere dagli adolescenti seguendo le modalità pedagogiche utilizzate dal professor Nicola D'Andrea nei suoi corsi di letteratura italiana nel secondo anno di scuola secondaria di I grado. Il professore inizia il diario facendo una domanda: *come parlare di Dante a ragazzi di 12 anni?*

A questa prima domanda potremmo aggiungerne un'altra, per precisare: come favorire l'interesse per Dante? Leggendo il diario, vediamo che il professore ha trovato delle modalità didattiche diverse per promuovere l'interesse degli alunni e incoraggiare la loro partecipazione attiva nell'incontro con il poeta. Questa puntualizzazone è importante: una partecipazione attiva e interessata farà una differenza nel loro mondo, nella loro cultura, oltre a fargli conoscere un autore fondamentale.

Le culture si creano e si ricreano in un processo continuo, i loro referenti si aggiornano di continuo per stabilire valori che servano come codice di comportamento, come regolazione della condotta sociale. Si può affermare che si tratta di verità che reggono la conoscenza enciclopedica di un'epoca e di una società particolare. Allora, riprendiamo la domanda: come parlare di Dante se il mondo del poeta non c'è più, se non c'è più il codice morale, sociale, politico presente nei suoi testi, nella sua letteratura e nemmeno le emozioni che cercava di produrre Dante nella sua *Commedia*?

Siamo di fronte a questo paradosso: gli autori creano mondi chiusi -conclusi da loro al momento di finire i testi- ma questi mondi si aprono quando qualcuno li legge. Sono la letteratura e l'educazione a permette-

re la creazione di relazioni che, a loro volta, favoriscano la creazione di mondi nuovi, dove anche i lettori siano presenti.

Così succede quando i ragazzi, nelle lettere che scrivono al poeta come parte delle attività del corso di scrittura creativa, chiedendo a Dante il perché della punizione assegnata a Paolo e Francesca, oppure quando gli rivolgono una domanda su se stessi: "Le scrivo questa lettera per chiederle in quale girone, secondo i suoi criteri, io dovrei essere collocata. Probabilmente il girone dei golosi è quello più adatto a me": mostrano quanto siano lontani dal contesto e dalla visione dell'autore, ciononostante riescono a creare il vincolo tra il loro mondo e il mondo del poeta.

Come spiega Lev Vigotsky, nella comparsa del pensiero concettuale un fattore importante è la capacità dell'adolescente di affrontare la risoluzione i problemi: quando si pone delle domande, quando cerca di risolverle, di trovare delle risposte, delle soluzioni, cioè quando partecipa in modo attivo nei compiti che la societá gli assegna, entrando così nel mondo degli adulti. La mancanza di questi stimoli, di compiti che esigano competenze nuove per raggiungere nuovi obiettivi, blocca o ritarda lo sviluppo di stadi superiori del pensiero.[1]

Nei corsi del professor D'Andrea, le modalità didattiche utilizzate promuovono la partecipazione attiva e interessata dell'adolescente nello studio dell'opera dantesca, favorendo così lo sviluppo del pensiero concettuale. Questa partecipazione sarà, a sua volta, un aiuto per affrontarei compiti sempre più complessi che il processo di educazione richiede.

Secondo Jerome Bruner, altri risultati si ottengono attraverso l'interazione degli alunni col testo proposto, che crea altri mondi significativi: tutto questo costituisce un meccanismo efficace affinché gli studenti possano stabilire un vincolo tra i testi e la loro cultura. In questo modo, si propizia un processo di acquisizione creativa del patrimonio culturale rappresentato dalla letteratura nazionale. Ci si potrebbe chiedere: lo studio della letteratura fa tutto questo? Essere interessati a leggere, farsi delle domande sul testo letto davvero rende possibile tutto ciò? Secondo Bruner, la creazione delle finzioni ipotetiche nella narrativa, oppure

[1] Lev Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje.* Trad. de José Pedro Tosaus. Barcelona, Paidos, 1934, p. 107.

nella scienza, è merito del linguaggio, per la sua costutività, cioè la capacità di creare e stipulare delle realtà autonome: esse si creano attraverso atti linguistici, come avvisare, intitolare, nominare. Le parole ci invitano a immaginare le realtà che esse stesse creano.[2] Le studentesse e gli studenti, cioè, creano una realtà in cui essi stessi sono presenti attraverso il vincolo che hanno creato con le loro domande.

Per concludere, vorrei dire che tutti noi insegnanti cerchiamo di aprire delle strade e camminare amorevolmente insieme ai nostri alunni verso i mondi rappresentati dalla conoscenza. Il professore D'Andrea ce ne dà un esempio quando avvicina gli alunni alla letteratura, quando li avvicina all'uso e padronanza del linguaggio. Comprendiamo l'importanza del percorso fatto in questa classe a partire dalla teoria di Vygotsky, che sottolinea la funzione del linguaggio come un agente che modifica le facoltà del pensiero, al fornire al pensiero strumenti per spiegarsi il mondo, e al diventare a sua volta il depositario dei nuovi pensieri prodotti: è quindi un vero e proprio creatore di coscienza.[3]

[2] Jerome Bruner, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de pensamiento que dan sentido a la experiencia.* Trad. de Beatriz López. Buenos Aires, Gedisa, 2012, p. 74.
[3] L. Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*, *op. cit*., p. 147.

♦ Tabucchi ♦

♦ La Italia deseada: el viaje hacia el terruño de Antonio Tabucchi en sus primeras novelas y algunos cuentos ♦

Emilio Contreras Aldana
Universidad Autónoma de Querétaro

En el documental *Un uomo invisibile*, Italo Calvino subraya que, si quisiera escribir sobre París, debería alejarse, distanciarse, "si es que se escribe partiendo de una esencia o, tal vez, debería estar en París del todo, debería haber estado desde la adolescencia, que son los escenarios de los primeros años de nuestra vida. Aquellos que dan forma a nuestro mundo imaginario".[1] La ciudad o el país como la concentración potencial de vidas no vividas es, en cierta forma, uno de los ejes de su obra *Las ciudades invisibles*, y también de la visión "nacional" que ensayaría su compatriota Antonio Tabucchi.

Aquel libro de conversaciones imaginarias entre Marco Polo y Kublai Khan lo animó para realizar una justa distinción en *Viajes y otros viajes* entre las ciudades *imaginadas* y las ciudades *deseadas*. Las primeras tienen su origen en el *Sofista* de Platón, atraviesan las utopías renacentistas, hasta la Babel de Borges, el Macondo de García Márquez o el condado de Yoknapatawpha; a contrapelo, las ciudades del deseo son: "reales, pero remotas, inalcanzables a menudo o marcadas por la nostalgia de un imposible retorno, están encerradas en una especie de hechizo que las transfigura hasta volverlas fantásticas".[2]

[1] Nereo Rapetti, *Italo Calvino: Un uomo invisibile*. París, Televisione della Svizzera Italiana, 1974 (Documental), *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=y6bh02Hd_78> (La traducción es mía).
[2] Antonio Tabucchi, *Viajes y otros viajes*. Trad. de Carlos Gumpert. Barcelona, Anagrama, 2012, p. 202.

Aquí están la Bucarest de Mircea Cărtărescu, la Dublín de Joyce evocada desde Zúrich, así como la Lisboa de Pessoa. Sostiene Tabucchi que "tal vez las ciudades más deseadas vivan en esta dimensión: de ciudades auténticas se han convertido en 'la idea de la ciudad'".[3] En esa unidad geográfica, empero, se cifra una vasta panorámica de la condición humana. Algo semejante ocurre con la narrativa inicial de Tabucchi. Me parece tema para otra conversación definir si sus dos primeras novelas y algunos cuentos corresponden a los criterios de la narrativa histórica; de esa feliz conjetura me gustaría rescatar la renombrada tensión entre Historia –enarbolada por esa "hache" mayúscula– e historia, también eje de este ensayo.

Su primera novela, *Piazza d'Italia,* es una obra extravagante, no solo por el contenido, sino por cierto esquema con el cual Tabucchi se entretiene para fabricar su ritmo de lectura. Hablo de una composición telegráfica que sugiere otro compromiso lector: su construcción fragmentaria relata la intrincada historia de la estirpe fundada por Plinio y Esterina con reminiscencias a los Buendía. No olvidemos que del subtítulo *Fábula popular en tres actos, un epílogo y un apéndice*, ese epílogo, contra toda convención retórica, aparece al principio de la obra. En su estudio *El errático juego de la imaginación*, Daniel A. Capano interpreta sobre la posición del epílogo lo siguiente:

> El relato, que se abrió con una amplia analepsis, se cierra ahora con la misma escena. Las dos se unen en forma circular en el tiempo cíclico y selectivo de la memoria, que organiza los hechos según intereses arbitrarios, por eso el fin es el principio. Presente y pasado se funden burlando el tiempo lineal, en un continuo "ahora". El tiempo pareciera ser una categoría suspendida, un espiral en que los hechos emergen, paradójicamente, de un tiempo sin tiempo.[4]

La reproducción de este viaje temporal también desdobla las páginas de su segunda novela, *El barquito chiquitito*. Su primer capítulo incluso se llama "Desde el final hasta el principio". En ella, también los

[3] *Ibid*., p. 202.

[4] A. Tabucchi, *Piazza d'Italia. Fábula popular en tres actos, un epílogo y un apéndice*. Trad. de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama, 2012, p. 67.

sueños, la Historia, los recuerdos y la ficción –si parafraseamos a Daniel A. Capano en *Hacia una formulación de la poética de Antonio Tabucchi*– constituyen "una sustancia ambigua e inquietante".[5] En la novela el Capitán Sesto rastrea las semillas de su árbol genealógico a través de las reliquias en un desván. En la primera parte de la novela éstas narran algunos fragmentos del pasado, como si su materialidad hablara para los lectores. La segunda parte, en cambio, corresponde a un recuento nacido de la memoria. Ambas tentativas por reconstruir el pasado son parciales, a mi juicio, pero puestas una junto a la otra parecen complementarse.

A propósito de lo anterior, Sergio Pitol percibe en la escritura de Tabucchi "una temperatura absolutamente personal nutrida en lo fantástico cotidiano. El lector es testigo, y en cierta forma cómplice, de un combate secreto que se ejerce sin tregua entre la alusión y la elusión. Mientras más precisión existe en los detalles, más misterioso se torna el relato".[6] Añadamos a este somero encomio el factor de la memoria. Los cuentos de Antonio Tabucchi tratan sobre el desagradable combate con la realidad recordada. Es un nudo que debe desatarse. Cuentos como "Las tardes de sábado" o "Nochevieja" están contados desde perspectivas infantiles, las cuales permanecen ajenas a los acontecimientos atroces. La producción cuentística del escritor italiano opera entonces como una secuencia de pistas que la encaminan hacia una poética intertextual, cosmopolita y encajada en experimentación temática.

Antonio Tabucchi regresa a una Italia reconstruida desde la imaginación y la memoria. Ambas son materias primas que subsanan las parcialidades de la realidad. En palabras de Josefina Ludmer, "la memoria funciona como un instrumento presentista".[7] A este respecto, la intelectual argentina identifica en el presente su denso tejido de tiempos yuxtapuestos, cuyo mínimo estímulo pone en marcha la recordación, de inicio pasajera, que poco a poco gotea sobre esas experiencias ocultas, hasta develarle sentidos inéditos.

[5] Daniel Alejandro Capano, *Hacia una formulación de la poética de Antonio Tabucchi: aspectos temáticos y narratológicos*. Tesis. El Salvador, Universidad del Salvador, 2005, p. 66.

[6] Sergio Pitol, *El arte de la fuga*. México, ERA, 2018, p. 103.

[7] Josefina Ludmer, *Aquí América Latina: una especulación.* Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 114.

Una operación idéntica se concreta en el ya mencionado cuento "Las tardes del sábado". En ese texto un narrador nos relata hasta el tedio las rutinas que acompañaron sus largos veranos de la infancia en la provincia italiana de la posguerra. Su madre se ve envuelta en algún drama del que sabemos muy poco. La visión oblicua de quien narra se encarga de oscurecernos lo que ocurre en el día: los actos domésticos, los sueños y los juegos quedan preciosamente aclarados, mientras ese secreto en escorzo (el drama de los adultos al que no se tiene acceso) se esparce, porque el recorrido del narrador por esas vivencias tiene como objeto revelar sus contornos, sin definir su significado. En este cauce quiero recordar una cita de Ricardo Piglia:

> Henry James tiene una muy buena metáfora para esta idea del narrador que se acerca a una historia que ya está ahí. Dice [...] que el relato es lo que él llama "The House of Fiction", y el narrador pasa por delante de esa casa que tiene las ventanas iluminadas y ve una escena, ve a un hombre y a una mujer que se besan, o ve a dos mujeres que se besan, y trata de entender qué pasa ahí contando apenas con esa percepción parcial a partir de la cual empieza a investigar, a averiguar, trata de entrar en la casa, aunque no siempre lo consigue.[8]

La lección de James está presente no sólo en "Las tardes de sábado". A menudo la obra de Tabucchi requiere una revisión para descartar que el primer sentido dado a la circunstancia haya sido unívoco y genuino. Su ficción constata cómo se multiplican las perspectivas, aun si pertenecen a un solo individuo. Del cuento en cuestión podemos intuir estas premisas. Otros, como "Nochevieja" y "Carta desde Casablanca", tienen características similares. A veces debido a la parvedad de la información disponible se presiente la aparición de lo fantástico, acaso un recurso para resolver sus incógnitas. Unamos entonces las consideraciones de Pitol y Ludmer: somos *testigos y cómplices en tanto que poseemos memoria*, ¿y qué atestiguamos si no es la *historia*, sea con o sin mayúscula?

[8] Ricardo Piglia, *La forma inicial: Conversaciones en Princeton*. Ed. de Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas. Madrid, Sexto Piso, 2015, p. 238.

Así, al recordarse el entorno físico que fungió como escenario para las vivencias, encontramos el correlato de este modo de narrar oblicuo a escala macroscópica durante la reconstrucción de Burgo (en *Piazza d'Italia*) o aquella provincia sin nombre (en *El barquito chiquitito*) desde la memoria. En los cuentos señalados y estas novelas hay narradores y personajes que son o fueron niños o jóvenes, y evocan algún momento decisivo que acaeció en esa época confusa. Recrear el espacio y el tiempo en estas narrativas responde más al deseo de la memoria que a la fidelidad perseguida por un historiador.

Por ejemplo, el sexto capítulo de *El barquito chiquitito* se sustenta en los *Anales* de un tal Paolo Fonzio. El Capitán Sesto los lee, insatisfecho, pues ese historiador "conoce los hechos, pero desconoce el alma humana".[9] Este peculiar capítulo narra la complicidad de dos hermanas gemelas para despistar a un convenienciero hombre de negocios, a tal grado que le engañan incluso con el embarazo del que él es responsable. Hay preguntas que el narrador deja sin responder, pero que sabe la Historia no satisfará. Como los anales de Fonzio privan al lector de mecanismos literarios, el narrador no escatima en detalles y recompone el relato, del que la Historia –con mayúscula– apenas le había dado unas pinceladas de censo.

Esta observación apunta hacia nociones pertenecientes a la tercera tesis de la *Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin: "El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia".[10] ¿Qué es digno de conservarse para la memoria? Si atendemos al humanismo posmoderno que se ha señalado en el trabajo de Tabucchi, el sendero de reminiscencias juveniles, donde la atroz realidad apenas se entrevé, restituye la dignidad humana de las situaciones y las personas olvidadas.

En sintonía con las consideraciones de Benjamin, Antonio Tabucchi elucida su personal acercamiento a la escritura. En sus conversaciones, transcritas por Carlos Gumpert, el novelista italiano sostiene que "toda

[9] A. Tabucchi, *El barquito chiquitito*. Trad. de Carlos Gumpert. Barcelona, Anagrama, 2018, p. 65.
[10] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introd., trad. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca/ UACM, 2008, p. 37.

la literatura es un poco autobiográfica".[11] En ocasiones no hace falta acudir a otras voces para comprender la obra de cierto autor. Basta la perspicacia del lector y su habilidad para descubrir los nexos sutiles y demostrar cómo la construcción de una Italia provinciana, con cicatrices de crisis sociales, es un paradigma que responde al individuo que se percibe como emblema de una sociedad y de su historia.

Tabucchi afirma: "Pienso que la escritura, la literatura, es el conjunto de la memoria individual y la memoria colectiva, y la literatura aísla el testimonio y el depósito de la memoria del hombre".[12] Su primera novela trata sobre una estirpe viva desde 1850. El contexto histórico de esa narración abarca desde las batallas de Giuseppe Garibaldi hasta la conversión de Italia en república hacia 1946. Durante casi cien años el espíritu revolucionario perdura en los personajes ficticios llamados Garibaldo. El último de ellos, en el epílogo que cierra abriendo la obra, se martiriza en medio de una protesta. Una muerte como la que padece Rosa Luxemburg en *El barquito chiquitito*, otra criatura ficcional homónima que comparte destino con la célebre periodista y activista. Nombrar o apodar así a los personajes sugiere cierta continuidad donde la historia común y la Gran Historia se espejean, se entretejen.

Tanto Alejandra Da Cruz como Daniel A. Capano recuperan en sus estudios la visualización de los tópicos y de los nexos entre estos personajes. Para Campano "hay acá temas de tipo filosófico, relacionados con el ser; temas de tipo psicológico, relacionados con el parecer y el deseo, y temas de tipo sociológico, relacionados con la construcción del imaginario político-social, las minorías culturales, el valor de la vida, el gitanismo".[13] Esta amalgama se elabora, según Da Cruz, "mediante el uso de ciertas operatorias: el discurso fragmentado, la intertextualidad, prácticas intersemióticas como el cine, la pintura y la literatura, convirtiendo a todos

[11] Carlos Gumpert, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 44.
[12] A. Tabucchi, *apud* Alejandra M. Da Cruz, "Antonio Tabucchi dentro de su poética: las intromisiones del autor en las constantes temáticas de su narrativa", en *Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013* (23-11-2017), p. 139.
[13] D. A. Capano, "Los temas y su taxonomía", *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*. Pról. de María Esther Badín. Buenos Aires, Biblos, 2007, pp. 43-45.

sus textos en un híbrido que hace estallar las formas fijas".[14] Esta forma fija desestabiliza y recompone al instante la relación, por ejemplo, que el lector pueda guardar con Garibaldi o Rosa Luxemburgo. Las novelas lo impelen a asignarles a los personajes el perfil de los personajes históricos.

Por otra parte, estos recursos literarios volatilizan las obsesiones que Tabucchi concentra en estas dos novelas: el viaje, el otro, el doble, el sueño, la memoria, etcétera. *El viaje* es el que los personajes emprenden a contrapelo, en *la memoria*. *El otro*, por ejemplo, es perceptible en los personajes que comparten nombre tanto con algún personaje histórico como con algunos antepasados suyos. *El sueño* está presente en la intervención de la fantasía (como, por ejemplo, en el episodio de las ventanas voladoras de *Piazza d'Italia* o en el embarazo inducido en *El barquito chiquitito*).

Con esos elementos Tabucchi construye una "idea de Italia". Ésta no es fija ni responde a los criterios socioeconómicos y políticos de una nación. Es, todo lo contrario, una "reconstrucción personal", cuyas notas más agudas residen en reliquias, como a las que el Capitán Sesto recurre para volver en el tiempo, o en anécdotas marcadas por un hito, donde convergen dos linealidades: la biográfica y la anónima, la historia de nadie y la de todos, además de la que corresponde a los sucesos históricos. Una profunda ambivalencia recubre estas obras literarias. Reconocerla, mas no resolverla, parece ser nuestra labor.

Por las notas indicadas en este ensayo, la literatura de Tabucchi tiende, desde sus inicios, a tensar y renovar esta dicotomía. Vayamos del final hasta el inicio. La "Italia deseada" está presente desde la niñez. Hacer literatura es entonces depositar en el lenguaje todos los recuerdos, todas las situaciones de las que ya nadie se va a acordar. Por lo que nuestra consigna es "dar cuenta de que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia", como reza la citada tesis de Benjamin. Esta Italia se escribe, por decirlo así, a través del escritor modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Alcanza esas notas del imposible retorno que ya ha señalado Tabucchi en otros viajes. Al igual que Calvino, este autor ha necesitado distanciarse para poder escribir la ciudad que realmente desea:

[14] A. M. Da Cruz, "Antonio Tabucchi dentro de su poética", en *op. cit*., p. 139.

> Es curioso cómo consigue la memoria deformar la realidad, no solo cuando le prestamos poca atención y esta, vaga e incierta, pasa a nuestro lado como un sueño soñado con los ojos abiertos, sino también cuando se trata de una realidad despiadada e hiriente, que nos agrede y nos hace vivir con cruel exhaustividad, sin darnos tregua.[15]

Este extracto de *El barquito chiquitito* recapitula la poética de Antonio Tabucchi y los ejes de este ensayo. Como sugiere el novelista italiano, la memoria saca a la luz, mediante el relato, lo que permanece oculto para la Historia oficial. En otras palabras, son necesarias estas imprecisiones para que reluzcan esas pequeñas crónicas que constituyen en suma la historia personal de cada individuo.

[15] A. Tabucchi, *El barquito chiquitito*, p. 213.

♦ Antonio Tabucchi: la estética de lo exótico ♦

Aaron Rojas Ramírez
Universidad Autónoma de Querétaro

El tiempo: la cuantificación del movimiento a través del espacio. El movimiento es la cualidad del universo que nos permite dar cuenta de su existencia y de su característica más permanente: el cambio. Éste, por su parte, es también una racionalización del movimiento. La vida no puede existir sin él. La materia proviene de la energía y ésta, del calor, que no es más que células: por lo mismo, movimiento. ¿Cuál es el origen filosófico de esta condición primaria de la existencia? ¿Hasta dónde podemos rastrear la necesidad de los cuerpos materiales o inmateriales de desplazarse hasta generar un cambio en ellos mismos o en el espacio que les rodea? Quizá no hallemos una respuesta jamás, quizá este conocimiento esté restringido a los albores de la existencia misma. Pero sí podemos aspirar a un conocimiento acaso aún más relevante. ¿Por qué nosotros, como especie, nos desplazamos?

El ser humano rompe el paradigma biológico. Nos gusta viajar a lugares que ofrecen lo opuesto a la comodidad del hogar; exponernos ante lo desconocido, lo novedoso, que bien puede ser una experiencia descomunal en medio de la naturaleza o enfrentarse a una cultura cuya lengua nos resulta incomprensible. La búsqueda de experiencias extrañas, ¿qué las impulsa? ¿Qué hay en lo desconocido que resulta tan atractivo? Antonio Tabucchi tendría un par de cosas que decir al respecto.

El viaje, dice Tabucchi, es, junto a la literatura, la demostración de que la vida no nos basta.[1] Ambos son formas de conocimiento. A través

[1] Antonio Tabucchi, *Viajes y otros viajes*. Trad. de Carlos Gumpert. Barcelona, Anagrama, 2012.

de ellos conocemos otros lugares, otras experiencias, otras vidas. Accedemos a esa otredad que sólo es posible conociendo el espacio que rodea a quien tenemos en frente, o a miles de kilómetros de distancia. Pero también es una oportunidad para conocerse a uno mismo. Quien realiza el viaje parte de su estado de inacción hacia un entorno ajeno. Explora una o varias maneras de vivir que le son por completo desconocidas. Se nutre de este aprendizaje y, en ocasiones, lo trae de vuelta para enriquecer su propia cotidianidad; en otras, lo absorbe al punto de obligarlo a permanecer (con vida o no) en el lugar visitado, o sencillamente en el eterno nomadismo. Sea como fuere, lo adquirido en el viaje transforma al viajero en la medida que éste se adapta al sitio que visita. Pero ¿es posible que sea el viajero quien transforma los espacios a los que asiste?

La literatura ofrece el primer paso hacia esta dirección. Nos concede la posibilidad de configurar y reconfigurar los espacios según quien los ficcionaliza, como si el sujeto fuera un filtro. A través de él, el espacio que lo rodea converge y ya no se sabe si es más el lugar según el sujeto, o el sujeto según el lugar. No hay que ir más lejos, pensemos en Octavio Paz. En su cuento "Prisa" nos regala una reflexión acerca de la espacialidad y de su relación con el sujeto:

> Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, donde yo estoy, sino en donde no estoy ni he estado nunca. En alguna parte hay un lugar vacío y ese vacío se llenará de mí y yo me asentaré en ese hueco que insensiblemente rebosará de mí, pleno de mí hasta volverse fuente o surtidor. Y mi vacío, el vacío de mí que soy ahora, se llenará de sí, pleno de sí, pleno de ser hasta los bordes.[2]

Pero decíamos también que la literatura permite que el sujeto se trace a sí mismo con los óleos del entorno que lo circunda. El espacio, más que un destino, se vuelve un medio para la interiorización, para la búsqueda del yo. Así lo demuestra Antonio Tabucchi en su novela *Nocturno Hindú*. En ella, un italiano de sobrenombre Roux, muy marcado por la cultura portuguesa, acude a la India en busca de Xavier, un amigo perdi-

[2] Octavio Paz, "Prisa", en *Arenas movedizas*. México, FCE, 2004, p. 25.

do. Su camino lo lleva a través de todo tipo de geografías. Su camino lo hace identificar dos caras de la India: una, occidentalizada, consecuencia de la colonia inglesa. Allí Roux puede transitar libremente, el espacio cultural le es familiar y, si bien algunas peculiaridades endémicas llaman su atención, no se enfrenta a un significativo choque de espacialidad. No obstante, mientras Roux avanza en su pesquisa, lo vemos adentrarse en espacios ajenos y misteriosos; lo acompañamos a buhardillas, nidos de prostitución y decadencia. Mientras que los espacios a los que asiste por mero arbitrio (hoteles de lujo, estaciones y vagones de tren) le ofrecen cálida familiaridad, aquellos necesarios para continuar la búsqueda de Xavier parecen diseñados específicamente para contraponerse a su cómodo horizonte occidental.

Es más, desde el principio del relato se nos anuncia que el cambio imprevisto de itinerario de viaje será una constante para poder dar con el paradero del portugués perdido. En la costa de Bombay, nuestro protagonista se ve obligado a saltar del taxi en el que viaja hacia las invertidas aceras de Marine Drive. A partir de ese momento Roux sabe que para cumplir su cometido deberá abandonarse al equívoco. Entonces se revela la otra India, la verdadera (o escondida). Es ésta la que realmente conduce a Roux hacia Xavier.

Es imposible, sabemos, hablar de una India verdadera, como lo es hablar de una Italia verdadera, o un México verdadero. ¿Qué es el espacio sino quien lo habita, o, incluso, quien lo visita? La India escondida es real para Roux porque a través de ella puede hallar a quien se encuentra detrás del maya (la cortina de la ilusión). Nuestro protagonista se despersonaliza y, en este abandono del ego o de la construcción de lo que cree que define su identidad, llega a darse cuenta de que quien lo ha conducido a los sitios más marginales de este país desconocido, es él mismo. Xavier, el portugués, es también Roux, el italiano. Es la proyección de sí mismo visto desde los ojos de la India. Es la alucinación que el contacto prolongado con lo ajeno ha generado en él: la posibilidad de la experiencia extracorporal.

Así, volvemos al concepto que trazábamos hace un momento: la literatura permite dibujarnos a nosotros mismos a través del espacio. Roux quiso buscar una reproducción, un reflejo de sí, y lo halló sola-

mente al sumergirse en lo que la India tenía para él. No lo que él pensaba que encontraría en ella, sino lo que yace en lo inesperado y lo aleatorio.

De tal modo descubrimos por qué la búsqueda de Roux únicamente podía llevarse a cabo en la India. Edward Said nos dice que los espacios orientales son propicios para el extrañamiento, a ese rincón los ha orillado la epistemología colonial. Desde que los griegos peninsulares solían llamar bárbaros a todos quienes no compartieran su lengua, pensar en territorios ajenos está acompañado de prejuicios sobre la alteridad. Tendemos a sentirlos como regiones deshumanizadas, salvajes, ajenas a toda familiaridad que nos produce esa *maya* de la civilización.

Así nos enfrentamos, por ejemplo, a la bella, pero también marcadamente colonialista, charla de Borges sobre *Las mil y una noches*. Desde el terruño latinoamericano (consecuencia directa de la colonización), Borges divide (para después conciliar) Oriente de Occidente. Señala, incluso, el zafiro atisbado por Dante que dibuja la frontera entre ambos antagónicos territorios. Oriente no existe más que cuando se piensa desde Occidente. El acercamiento occidental a su contraparte es necesariamente, nos dice Said, "la orientalización de Oriente".[3]

Para estudiar este fenómeno podemos acercarnos a otro gran texto. En el corazón de África un colono europeo encuentra a un oficial superior consumido por el abandono de toda civilización y la exposición a las salvajes tinieblas. Por supuesto que no hablo de la novela de Joseph Conrad, sino del cuento "Teatro", de Tabucchi. Nuestro Kurtz –aquí Wilfred Cotton– es un famoso actor shakesperiano desaparecido en lo profundo de la selva. En desconocimiento de ello, el protagonista asiste a veladas dramáticas en un simulacro de teatro en medio de la ferocidad africana. Ésta, en Conrad, es un espacio de encuentro con la insolentemente olvidada naturaleza primitiva del ser humano, la que intenta ocultar bajo la fachada de civilización. Para Tabucchi, en cambio, sucede lo opuesto: el hombre, al encontrarse en el entorno salvaje, exótico y ajeno, se ve obligado a dilatar la civilización que vive dentro de sí para poder sobrevivir. Como en *El corazón de las tinieblas*, el hombre se aterra al encontrar reflejada en África su propia condición, pero mientras que para Conrad ésta termina por absorberlo, para Tabucchi es el hombre

[3] Edward W. Said, *Orientalismo*. Trad. de María Luisa Fuentes. México, Debolsillo, 2008, p. 24.

quien termina por construir un intento de recuperación de lo que, desde su perspectiva, lo hace humano. El resultado es una triste parodia de lo que para el hombre significa la civilización. Hay, en ambos, una derrota frente a la oscuridad. Hay, en ambos, el despliegue del "carácter trágico del destino humano", según nos dice el escritor mexicano Sergio Pitol.[4]

¿Por qué escapar al corazón del África salvaje para reconstruir una mini Europa donde representar a Shakespeare todas las noches? ¿Por qué no hacerlo en los teatros de las grandes ciudades? Tanto el protagonista como el delirante actor buscaron sus destinos en África tan sólo para llevarse un pedazo de Europa que ya no cabía allí. Ni Europa ni la vida, nos dice Tabucchi, nos bastan. De ahí la elección de acudir a sitios como las selvas africanas o los tugurios de la India para hallar ese complemento ausente en los puntos de partida europeos de los que provienen los protagonistas. El exotismo es, en primer lugar, ese llamado de lo desconocido para ser explorado. Como en Conrad, la exposición prolongada a un territorio tan ajeno ofrece la posibilidad de ser absorbido por él, y mirarse a sí mismo desde los ojos de otro. Los personajes descubren que sus conductas e ideologías regidas por el imaginario occidental pueden ser tan arbitrarias e irracionales como los más salvajes y aleatorios equívocos de la incivilización.

¿Qué características definen entonces estos espacios exóticos que resultan tan atractivos, a la vez que alarmantes, para quienes buscan desesperadamente hallarse a sí mismos en sus latitudes? Para llegar a ello podemos realizar un sencillo ejercicio semántico. Oriente es, nos recuerda Said, "todo lo que Occidente no es".[5] Es la manera de llenar los espacios vacíos en nuestra ontología. Lo oriental surge únicamente como oposición a lo occidental, pero lo occidental es también la construcción semiótica a partir de la cual observamos quiénes somos, lo que hemos construido y hacia dónde nos dirigimos como civilización. Así, si lo occidental es el medio que está, no sólo alrededor, sino dentro de cada uno de nosotros, lo oriental es lo que se opone a esta familiaridad. Es la intranquilidad que emana de lo desconocido. Conrad describe cómo las tinieblas nos privan del sosiego de una visión clara. El inson-

[4] Sergio Pitol, "El corazón de la tinieblas", en *Pasión por la trama*. México, Era, 2000, p. 197.
[5] E.W. Said, *Orientalismo*, p. 28.

dable horror sólo es visible en la oscuridad más sombría. Lo nocturno en el *Nocturno Hindú* de Tabucchi se manifiesta de manera similar. La visión es sesgada, la percepción del espacio se limita a vagas apreciaciones y juicios parciales. Nada parece certero, nada parece confiable. No hay sitio seguro al cual asirse para descansar o tomar un respiro, de ahí que el insomnio juegue un papel crucial en el paratexto de la novela. La noche es el momento idóneo para la búsqueda, pues en medio de la oscuridad total, es imposible confundir las sombras.

Estas observaciones son, sin embargo, igualmente parciales. Tomemos ahora la novela *Réquiem,* también de Antonio Tabucchi. El protagonista no viaja a paraderos extraños y desconocidos, no atraviesa el Ganges ni cruza geografías insólitas. Su destino es la Lisboa de su juventud. Vuelve a ella después de muchos años, pero la extrañeza igualmente lo alcanza. A pesar de estar en el lugar al que siempre llamó hogar, se siente tan desplazado como cualquiera de los personajes antes mencionados. Al llegar a su antigua habitación, la encuentra completamente desamueblada y sin techo. El personaje sostiene un momento de reflexión con la habitación y las memorias que allí evoca:

> Qué extraño, durante mi juventud pensaba siempre que aquel azul era mío, que me pertenecía, pero ahora era un azul exagerado y distante, como una alucinación, y pensé: No es verdad, no puede ser verdad que me encuentre de nuevo en esta cama y en vez de mirar hacia el techo, como hice durante tantas noches, esté mirando un cielo que antaño me pertenecía.[6]

Lo anterior nos conduce a una importante revelación. Ni la India ni África poseen cualidades intrínsecamente inquietantes. No existe tal cosa como lo esencialmente exótico, pues éste no es más que un concepto producido por un marcado horizonte hegemónico. Es el mecanismo de defensa de Occidente frente a lo desconocido. Antonio Tabucchi, tan portugués como italiano, no puede más que ser doblemente europeo. A consciencia de esta condición, decide explorar sitios recónditos

[6] A. Tabucchi, *Réquiem*. Trad. de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona, Anagrama, 2015, p. 97.

y por completo ajenos desde los cuales puede construirse a sí mismo. Pero no son los lugares por sí mismos, es la lejanía de la mirada de quien los visita la que le otorga el carácter exótico. La India doble en la que un italiano se busca a sí mismo no existe fuera de *Nocturno Hindú*, y esto no es algo que Tabucchi ignore; por el contrario, emplea el carácter ficcional del territorio que él mismo ha creado para descubrir todo lo que Occidente es, pero que no puede verse desde dentro.

Personaje y escritor construyen su propia India, como un espejo, para poder especular[7] lo que sólo es visible desde la mirada ajena. Por su parte, en "Teatro" nuestro escritor revierte la propuesta de Conrad: no basta con que la lejanía de África nos sitúe frente a frente con nuestra más escondida naturaleza. Tabucchi reconoce, como Said, que Oriente jamás le será revelado hasta que abandone esas nomenclaturas. Quizá podemos aprender de Tabucchi a abolir las taxonomías territoriales, los prejuicios que nos vienen a la mente cada vez que pronunciamos las palabras, *Oriente*, *Occidente*, *Italia*, *Portugal*, *México*, *Lisboa*, *Querétaro*. Acaso podamos sumergirnos en el viaje y la maravillosa perfección de sus equívocos para encontrar lo exótico tan sólo cerrando los ojos y aceptando la diáfana oscuridad.

[7] Josefina Ludmer (2020) nos recuerda el doble significado de esta palabra. Especular en tanto que cualidad de aquello que refleja, y especular en tanto que imaginar más allá de la realidad.

♦ Índice ♦

Introducción 7
Sabina Longhitano, Montserrat Mira Mosso, Alonso Ríos González, Eugenio santangelo y Rodrigo Jardón Herrera

Recepción y reescrituras dantescas

De Santa Croce al Parnaso. Dante y los poetas de Italia 15
David Rodríguez Berea, El Colegio de México

Riscritture dantesche a rima obbligata in occasione del centenario del 1865 39
Domenico Fadda, Università per Stranieri di Perugia

Dante sempre vivo? Sulla ricezione dantesca nella Polonia contemporanea 55
Jolanta Dygul e Anna Gallewicz,Warszawa Uniwersytet

Italia, Dante, la ***Divina comedia***: horizontes de recepción durante los siglos XIX y XX en Cuba 67
Mayerín Bello, Universidad de La Habana

Nazione e identità nella creazione del Dante Sud Americano: Analisi genetica comparativa dei processi traduttivi di Dom Pedro II e Bartolomé Mitre 79
Romeu Porto Daros, Núcleo de Estudos de Processo Criativo – NUPROC / Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Perspectivas críticas sobre la obra dantesca

"Donna m'apparve". Beatrice e Maria nell'arte di Botticelli 99
Angela Patrono, Università di Firenze

El enmudecimiento como pena tácita: nueva revisión al paisaje sonoro del infierno dantesco 109
Sharon Suárez Larios, UNAM

Prius Elicone potatus. Dante como tratadista y pastor-poeta del noble vernáculo 121
Aldo A. Toledo Carrera, UAM-Iztapalapa

"Segnato è or da voi lo mio cervello". Sul valore didattico dell'***exemplum*** nella ***Commedia*** 145
Itala Tambasco, Università degli Studi di Foggia

Dante en la escuela: una experiencia didáctica

Dante e la "Commedia" a scuola: diario di esperienze didattiche 165
Nicola D'Andrea, Istituto Comprensivo Carducci-Paolillo, Cerignola (FG)

Commento al diario del professor Nicola D'Andrea 181
María Elena Ruiz Martínez, UNAM

Tabucchi

La Italia deseada: el viaje hacia el terruño de Antonio Tabucchi en sus primeras novelas y algunos cuentos 187
Emilio Contreras Aldana, Universidad Autónoma de Querétaro

Antonio Tabucchi: La estética de lo exótico 195
Aaron Rojas Ramírez, Universidad Autónoma de Querétaro

Índice 203

Nosotros, cuya patria es el mundo como el mar para los peces: viajes y lecturas dantescas entre América y Europa, de Sabina Longhitano, Montserrat Mira Mosso, Alonso Ríos González, Eugenio Santangelo, Rodrigo Jardón Herrera, coordinadores, fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La composición tipográfica, formación y portada fueron elaboradas por Daniela Macías Galván, el diseño original para esta Serie y portada, de Mauricio Loópez Valdés en tipo Gandhi Serif de 24, 9:11, 10:12, 11:25. El cuidado la edición estuvo a cargo de Juan Carlos H. Vera

NOSOTROS, CUYA PATRIA ES EL MUNDO COMO EL MAR PARA LOS PECES: VIAJES Y LECTURAS DANTESCAS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA